د. أحمد يوسف علي

الاستعارة المرفوضة

في الموروث البلاغي والنقدي







الاستعارة المرفوضة

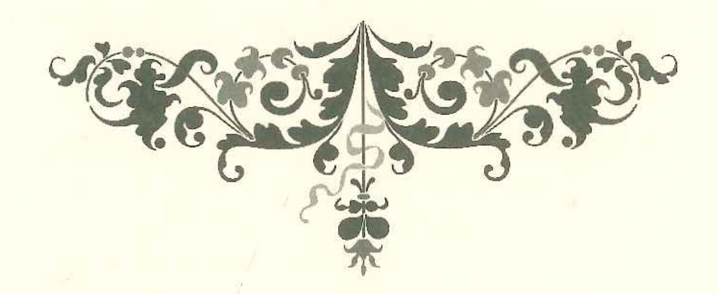
في الموروث البلاغي والنقدي





الاستعارة المرفوضة

في الموروث البلاغي والنقدي



د. أحمد يوسف علي



الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي

تأليف: أحمد يوسف علي

الطبعة الأولى 2015 م 1436هـ



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

www.darkonoz.com

عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 00962

خلوي 494 5525 79 00962

E-mail: info@darkonoz.com dar_konoz@yahoo.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب mohayyoub@gmail.com

لوحة الغلاف: خالد شاهين (فلسطين)

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2521/ 6/ 2014

ردمك: ISBN: 978 9957 74 377 2

الاستعارة
العالم في حضرة مجازات غرائبية

عماد عبد اللطيف

مثل شجرة عملاقة الجذور، وارفة الظلال، تشغل الاستعارة مساحة رحبة من ساحات العلم. فهي تضرب بعروقها في تربة علوم اللغة والأدب، وتغطي بأغصانها كافة العلوم الإنسانية والاجتماعية، وترمي بظلالها على العلوم التطبيقية والبحتة. هذا الاتساع المترامي لحضور الظاهرة يوازيه اتساع مماثل في منهجيات ومقاربات دراستها، وامتداد متأصل في تاريخ المعرفة. وليس من الغريب أن الاستعارة كانت دومًا في قائمة الظواهر التي أدرك الإنسان وجودها في لغته مبكرًا، وانشغلت الثقافات الإنسانية بها على تنوعها[(١)].

لقد انشغلت الثقافة العربية بالاستعارة خصوصًا والمجاز عمومًا انشغالًا عميقًا. يرجع هذا بالأساس إلى مركزية النص القرآني في الثقافة العربية، وإدراكه بوصفه النص البلاغي المثالي. وهو مشحون بطاقة مجازية هائلة، استدعتْ نشاطًا معرفيًا هائلاً موازيًا. لقد تحولت الاستعارة في الثقافة العربية إلى ساحة جدل وخلاف عميق، في دوائر البلاغة والنقد واللغة والعقيدة أيضًا. وما بين الإثبات والإنكار، والعشق والكراهية تراوحت المواقف منها، والرؤى بشأنها. ومن بين الحقول المعرفية التي اهتمت بالاستعارة يستأثر النقد

---

(١) لمصدر حديث (نسبيًا) عن تطور التفكير في الاستعارة يمكن الرجوع إلى:

David Punter (2007) Metaphor. London, Routledge.

الأدبي بمكانة مميزة . فقد ارتبطت الاستعارة بالخطاب الأدبي حتى كادت النظرة السائدة تقرنها به ، وتُغفل - أو تتجاهل - وجودهافي خطابات غيره . وكانت هيمنة الوظيفة الجمالية للاستعارة (تحسينًا أو زخرفة أو تزيينًا) ، انعكاسًا لهذا الاقتران بين الاستعارة والأدب . وعلى الرغم من تراجع هذه النظرة لصالح تركيز أكبر على الوظائف التداولية للاستعارة في خطابات حياتية أخرى ، وتراجع النظرة التي تقرن الاستعارة بالأدب ، فإن الاستعارة ما تزال مجالا حيويًا للدراسة في حقل النقد الأدبي بخاصة ، وحقل الدراسات الأدبية بعامة .

تزداد أهمية موقع الاستعارة في النقد الأدبي في إطار الثقافة العربية التراثية ، وتاريخ الأدب العربي القديم . يرجع هذا إلى هيمنة النص الشعري على هذه الثقافة . فقد كان الشعر ديوان العرب ، وكانت الاستعارة أشبه بمداد الديوان ، وزينة غلافه معًا . وقد شغلت الاستعارة قريحة المبدعين ، وتباروا في الوصول إلى مكامن لآلئها ، والسبق إلى اقتناص فرائدها ، حتى أصبح الشعراء يُعرفون باستعاراتهم ، بقدر ما غدت بعض الاستعارات أيقونة للشاعر ، إنْ ذُكرت تُشير إليه ، وتحيل عليه .

لكن خصوصية الأدب العربي في علاقته بالاستعارة تتجاوز كونها خصيصة مائزة للغة شعره ؛ فقد تحولت الاستعارة بحلول القرن الثالث الهجري إلى ساحة حرب بين المبدعين والنقاد ورواة الشعر . فانقسموا حولها ، وتصارعوا بشأنها ، وتحمَّس أنصار الشعر القديم لتجلياتها التقليدية العرفية ، بينما انحاز المحدثون لتجلياتها الإبداعية الموغلة في الغرابة والإدهاش . ونشأت مدارس أدبية تستجيب للخصومة حول التفضيلات الإبداعية المتعلقة بالاستعارة ، وحزمة أخرى من ظواهر (بديع) الشعر . ولم يكن النقد الأدبي بعيدًا عن ساحة المعركة الأدبية حول الاستعارة . فقد تبلورت توجهات نقدية تؤسس وتنظر وتحاجج لصالح القيم الجمالية لتجليات الاستعارة ، سواء أكانت قيم الوضوح والقرب أم التباعد والابتداع . وهكذا يمكن القول باطمئنان بأن الاستعارة شغلت قريحة نقاد العرب بقدر ما شغلت أدباءهم . وإطلالة سريعة على قائمة الكتب المؤسِّسة في النقد

الأدبي في قرون الازدهار العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن الثامن تكشف عن تغلغل بحوث الاستعارة في هذه الكتب تقريبًا دونما استثناء ، وإن حظيت بأهمية خاصة في بعض هذه المؤلفات ، ومن أبرزها الموازنة للآمدي .

يُعد كتاب «الموازنة بين الطائيين البحتري وأبي تمام» لأبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) أحد أبرز الإسهامات العربية في دراسة اللغة الشعرية عمومًا ، وفي دراسة الاستعارة بوصفها مكونًا جوهريًا للغة الشعر على نحو خاص . هذه الأهمية ربما كانت حافزًا للدكتور أحمد يوسف على اختصاصه بالدرس والتحليل ، بوصفه مجسِّدًا لتوجهات النقد العربي المتنوعة نحو ظاهرة الاستعارة الإبداعية .يكشف هذا الاختيار عن بصيرة ثاقبة ؛ لأن «الموازنة» يحوي بين دفتيه خلاصة بعض أهم المواقف والأفكار والتوجهات السائدة في زمنه عن الاستعارات الشعرية . ولأن الكتاب أخذ على عاتقه مقارنة المواقف والآراء والنصوص أيضًا ؛ فإنه يوفر كنزًا من الحجج المدافعة عن الاستعارات الإبداعية (أو البديعية) ، وتلك الأخرى التي تبرر رفضها وتنتقص منها ، لصالح الاستعارات التقليدية أو القريبة .

على الرغم من أهمية كتاب الموازنة بوصفه مصدرًا مهمًا لدراسة الاستعارة فإن المؤلِّف لم يقتصر عليه في مقاربته لتوجهات العرب نحو الاستعارات الإبداعية ، بل عدَّه منصة انطلاق نحو التراث العربي بأكمله . وهكذا يطوِّف المؤلِّف في كتابه بين أدبيات البلاغة العامة ، وشروح الشعر ، ومعاني القرآن وتفسيره ، بهدف وضع أفكار الآمدي في السياق الفكري والثقافي العام في القرنين الرابع والخامس . وفي الحقيقة فإنه مما يُحسب لهذه الدراسة المهمة تعاملها مع التراث العربي بوصفه كلاً واحدًا ، يُحيل بعضه على بعض ، أو يشتبك معه ، أو يستجيب له ، أو يرد عليه . ونتيجة لذلك تظهر الأفكار البلاغية التي قد تبدو متناثرة عبر الزمن ، أو عبر الحقول المعرفية المترامية التي تنتمي إليها الكتب الواردة فيها ، أو عبر البيئات الجغرافية والثقافية التي ينغرس فيها المؤلفون- مترابطة متفاعلة متصارعة رغم تباين الزمان والمكان والاهتمام .

الاستعارات المرفوضة: إرهاصات المنظور المعرفي في الدرس العربي للاستعارة

تتبدى الطفرة المعرفية التي شهدتها الإنسانية في العقود الأخيرة أوضح ما يكون في درس الاستعارة . فالعقود الأربع الماضية (وتحديدًا منذ تبلور التوجه المعرفي في دراسة الاستعارة آواخر سبعينيات القرن العشرين) شهدت ثورة في طريقة فهم الاستعارة وطرق عملها . ولم يكن الكتاب الذي بين أيدينا بعيدًا عن التأثر بنفحات هذه الثورة ، فقد وجه شراع مقاربته لظاهرة الاستعارة لتنسجم مع رياح نظرية المفاهيم الاستعارية Conceptual Metaphor Theory التي هيمنت على أفق دراسة الاستعارة لحين من الزمان . غير أن المؤلِّف رشَّد استفادته من هذه النظرية لتلائم موضوع بحثه ومادته .

لقد أعطت نظرية المفاهيم الاستعارية اهتمامًا محدودًا للغة الأدب ، ولاستعاراته الإبداعية . فقد كان لاكوف وجونسون وزملاؤهم معنيين بالأساس بالمفاهيم الاستعارية التي تشكلها استعارات عادية «حياتية» . وكانت الفرضية الكبرى لعملهم التأسيسي تدفع باتجاهٍ مضاد للانشغال بالاستعارات الإبداعية ؛ فقد ركزوا على الوظائف المعرفية للاستعارة ، وليس وظائفها الجمالية ؛ وانشغلوا بمدونات مأخوذة من الحياة اليومية ، وليس من بطون الأدب الراقي . وعلى النقيض من ذلك ، فإنَّ عمل مؤلف «الاستعارة المرفوضة» ، لا يتناول الاستعارات الأدبية الإبداعية فحسب ، بل يتناول نوعًا محددًا منها هو الاستعارات الأكثر إبداعية ، الموغلة في غرائبيتها . على الرغم من ذلك ، فإن المقاربة المعرفية شديدة التأثير في منظور هذا الكتاب . فالكتاب يتعامل مع الاستعارة- على مدار صفحاته- بوصفها تجليًا لرؤية العالم ، ونتاجًا للتلاقح بين الأطر الثقافية والمعرفية والذاكرة الإنسانية . وهو بذلك لا ينظر إلى الأحكام النقدية الواردة في كتاب الموازنة بوصفها مجرد آراء نقدية ، بل بوصفها اختيارات مجتمعية ، وانحيازات ثقافية ، وتجليًا لمواقف من الماضي والحاضر أيضًا . ولم يكن من الغريب أن الكتاب صُدِّر بمقدمة مطولة عن بعض الأفكار التي تخص نظرية الإطار والذاكرة .

يزداد تقديرنا لهذا التوجه في دراسة الاستعارة في النقد القديم حين نضع هذا الكتاب في إطاره تاريخ تأليفه الخاص . لقد أُلِّف هذا الكتاب في منتصف تسعينيات القرن العشرين ، ثم أدخلت عليه تعديلات لاحقة على مدار السنوات العشر التالية . لم يكن الدرس العربي للأبعاد المعرفية والاجتماعية والثقافية للاستعارة قد وصل إلى درجة النشاط والازدهار التي نشهدها اليوم . وفي الواقع فإن التوجهات التقليدية التي تستند إلى نظريات المشابهة أو التقابل من جهة ، وتتبنى المنظور البلاغي (الجمالي) للاستعارة من جهة ثانية ، وتعطي اهتمامًا محدودًا للسياقات الثقافية والاجتماعية من جهة ثالثة ، كانت هي المهيمنة على دراسة الاستعارة . وبخاصة في حقل الدراسات النقدية . وذلك لأسباب عديدة من أبرزهاالمفارقة التي أشرت إليها من قبل ، والتي تخص التعارض بين اهتمام نظرية المفاهيم الاستعارية بالاستعارات اليومية (الميتة وشبه الميتة) ، واهتمام النقد الأدبي بالاستعارات الإبداعية (المولودة للتو من رحم الابتكار) . إن إطلالة سريعة على الكتابات السائدة في تلك الفترة تبرهن على أن هذا العمل يُعد من بواكير الانشغال العربي بالأبعاد الثقافية والاجتماعية والمعرفية للاستعارة .

في استعارية لغة البحث في الاستعارة

العلاقة بين لغة العلم وموضوعه أثارت جدلاً كبيرًا على مدار قرون طويلة . ويمكن أن نرصد وجهتي نظر متطرفتين في هذه الشأن . تذهب أولاهما إلى أن لغة العلم (يجب أن) لا تتأثر بموضوعه . فسواء أكان الباحث يكتب عن المبيدات الحشرية أم عن المعلقات الشعرية ، فإن لغته يجب أن تكون لغة «العلم» ؛ التي توصف عادة بأنها دقيقة ومحددة ، وبالأحرى غير مجازية . وهؤلاء عادة ينظرون إلى الطابع المجازي الذي يصبغ بعض الكتابات العلمية على أنه علامة عدم اكتمال في النضج المعرفي أو اختلاط في إدراك الطبيعة النوعية للغة العلم . وعادة ما تستند وجهة النظر هذه إلى التصور الوضعي والمذهب

التجريبي الذي ساد عدة قرون في أوروبا ، والذي يمثله بدقة موقف الفيلسوف البريطاني جون لوك John Locke (1632-1704) ، الذي ذهب إلى أن الاستعارة تدمِّر الفكر ، وأنه يجب الخلاص منها إن أردنا الوصول إلى إدراك سليم ، فالكلمات المجازية الاستعارية - في رأيه - تُزكي الأفكار الفاسدة وتضلِّل العقل[١] .

أما وجهة النظر الأخرى ، فعلى خلاف ذلك تحاجج بأن موضوع العلم لابد أن يؤثر بقوة في لغته . ومن ثمَّ ، فإن لغة البحث في الشعر يجب أن تحمل آثارًا شعرية ، تعكس الطبيعة النوعية المميزة للغة موضوع العلم . ويجسد رولان بارت التجلي الأكثر تطرفًا في هذا الاتجاه ، حيث يتحول البحث الأدبي إلى إبداع موازٍ ، يناطح بلغته ومجازاته الإبداع الأدبي .

يبدو هذا الجدل حول لغة العلم وثيق الصلة بالبحث في الاستعارة . فالاستعارة أميرة عائلة المجاز ، بلا منازع ، والمجاز هو قلب اللغة الأدبية النابض . لقد ذكر الدكتور محمد الولي في ملاحظة ثاقبة أن الاستعارة تغلغلت في لغة من كتبوا عنها حتى هؤلاء الذين عادوها ورفضوها ، فقد انتقمت من كل أعدائها ، وأجبرتهم جميعًا على أن يعبروا عن انتقاداتهم لها بواسطتها ، في تجلي صاخب لواقع أن منتقدي البلاغة هم عادة من بين أكثر الناس استخدامًا لها وتوظيفًا لأدواتها[٢] .

لكن المجاز في اللغة هو دومًا مسألة شيوع وليس مسألة وجود ، فلا يمكن لأي نص أن ينجو من حضور المجاز ، لكنه بالطبع يستطيع أن ينجو من سطوته . فيما يتعلق بهذا الكتاب فإننا يمكن أن نرصد مستويين على الأقل ، المستوى الأول يهيمن على لغة مقدمة الكتاب وأجزاء منه ، ويبدو المؤلف فيه أقرب ما

---

(1) Loke, Johan. (1690). An Essay Concerning Human Understanding. ed. Peter H. Nidditch. Clarendon Edition (Oxford: Clarendon Press, 1975.

(٢) ضمن ورقة ألقاها في مؤتمر «بلاغة الخطاب الديني» ، تطوان ، المغرب ، مايو ٢٠١٤ .

يكون إلى مذهب المدافعين عن الارتباط بين لغة العلم وموضوعه ، فقد جاءت لغة أدبية ، محتفية بأشكال من المجازات ، ومُفعمة في كثير من عباراتها بالموسيقى . ولنقرأ معًا جزءاً من تقديم المؤلِّف لكتابه ، يقول : «المجاز على هذا النحو سعي لمعرفة أعمق وأجمل ، دون نفي للمعارف البسيطة القريبة . فالأم التي ترى أن وليدها هو نور عينيها لا تكذب رغم تقليدية التشبيه ، والرجل البسيط الذي يتوحد مع دابته ويرى وجوده من وجودها يمثل قمة الصدق في رؤيته . ويحزن أشد الحزن وأبلغه إن أصابها مكروه ، أو اختطفها موت .وعالَم الأطفال هو عالم المجاز الأكمل ، أعني أنه العالم الذي لا يفرق فيه الطفل بين ذاته وكل ما يحيط به من أدوات ولعب وأشياء ، فهي هو إن تحدثتْ ، وإن بكتْ ، وإن تحركتْ ، وإن سعدتْ أو حزنتْ ، وإن رضيتْ أو غضبتْ .»

اللغة الإبداعية التي تظهر في الفقرة السابقة لغة تليق بالمقدمات والخواتيم ، حيث سحر البدايات والنهايات . أما في متن الكتاب فقد استخدم المؤلف مستوى لغويًا مغايرًا ، يحتفي الدقة والوضوح ، لغة اقتصادية متقشفة بلاغيًا ، تبدو عنايتها بتوصيل الفكرة أكبر من اهتمامها بلفت القارئ إلى جمال العبارة . ولنقرأ معًا مقدمة الكاتب للفصل الثالث من الكتاب ، التي يتحدث المؤلف فيها عن أهمية التصورات النقدية للغة الشعر : «بما أن الأدب- ومنه الشعر - فن لغوي محض ، فإن آليات تفسيره وفهمه ترتبط بفهم اللغة عامة بوصفها أداة عامة يستخدمها كل الناس ، وبفهم لغة الشعر بوصفها لغة خاصة ذات نسب أصيل يصلها ببناء اللغة ونظمها ، وذات ملامح خاصة تبدو في صياغات الشعراء . ومن ثمَّ فإن الاقتراب من تفسيرات النقاد لنماذج شعرية كنماذج الاستعارة المرفوضة يعني الاقتراب بصورة أو أخرى من نصٍّ نقدي يتحكم فيه تصور صاحبه للغة عامة ، وللغة الشعر خاصة . أو قل إن مجموعة هذه التصورات هي التي وجهت ذهن الناقد إلى مثل هذا التفسير أو ذاك بحيث صار النص المنقود ذا صور متعددة ، أو صورة واحدة انعكست على عدد من المرايا المتباينة .»

هذه اللغة الأدبية الباذخة حينًا ، والدقيقة المتقشفة حينًا آخر تُحدث تنوعًا أسلوبيًا شيقًا . وإذا أضفنا إلى ذلك الاستبصارات الدقيقة التي يحفل بها الكتاب ، والنتائج المهمة التي يخلُص إليها ، والمنظور الخاص الذي يُطل من خلاله على تراثنا النقدي فإن قراءة كتاب «الاستعارات المرفوضة» ، تصبح خبرة ثرية تجمع بين الفائدة والمتعة معًا .

عماد عبد اللطيف

الدوحة ، يونيو ٢٠١٤

على سبيل التقديم

لم يكن نشاط الاستعارة يوماً ما نشاطاً هامشياً أو إضافياً أو زائداً عن حاجة المبدع أو عن حاجة الكلام الأدبي الذي يكتبه . فالاستعارة هي جوهر الوجود عامة وجوهر الوجود الإنساني خاصة . فالعقل البشري لم نلحظه – في فترة من الفترات – يعمل منفرداً أو منعزلاً عن الإطار الطبيعي المادي بكل ما فيه من كائنات وأشياء على كثرتها وتعددها واختلافها أو عن الإطار الثقافي العام بكل ما فيه من قيم وأنساق وعلاقات مقبولة أو مرفوضة ، مستقرة أو مهتزة ، أصيلة أو زائفة ، وما ينشأ عن هذا الإطار الثقافي العام لجماعة بشرية من علاقات مع مثيله لجماعة بشرية أخري ، تأخذ شكل التلقي السلبي أو التلقي النقدي . وما يدخل في هذا الإطار الثقافي العام من أطر نوعية خاصة بكل جماعة من جماعات المبدعين . وأعني بوصف المبدعين هنا كل جماعة منتجة إنتاجاً جديداً يلبي حاجتها الملحة نفعياً وجمالياً في آن واحد . فصانع الفخار مثلاً هو فرد من جماعة ذات امتداد تاريخي يمثل تقاليد هذه الصناعة . وإنتاجه – في ضوء هذه التقاليد وما تمثله من إطار نوعي خاص – إنتاج لا يلبي حاجته النفعية فقط ، ولا حاجة المجتمع عامة ، بل يلبي أيضاً حاجات جمالية عاطفية وفكرية . وتطور هذه الحاجات يعني تطور تقاليد هذه الصناعة ، ويعني أن نشاط الخيال المبدع يعمل في ظل عدة أطر عامة ونوعية آنية وتاريخية ، فردية وجماعية وتعدد الأطر دليل على أن الاستعارة هي نتاج جديد لعلاقات جديدة وطريفة وكاشفة وأنها بذلك هي لب المجاز الذي لا يفرق بين ظاهر وباطن من الوجود أو بين حي وميت أو حيوان وإنسان أو زمن وزمن ، بل يجعل الزمان في

حقيقة الأمر زماناً فياضاً متواجداً متواصلاً كما يجعل المكان ذا أبعاد إنسانية متخطية حدود الجغرافيا وحدود التاريخ .

والمجاز على هذا النحو سعي لمعرفة أعمق وأجمل ، دون نفي للمعارف البسيطة القريبة . فالأم التي ترى أن وليدها هو نور عينيها لا تكذب رغم تقليدية التشبيه ، والرجل البسيط الذي يتوحد مع دابته ويرى وجوده من وجودها يمثل قمة الصدق في رؤيته . ويحزن أشد الحزن وأبلغه إن أصابها مكروه أو اختطفها الموت . وعالم الأطفال هو عالم المجاز الأكمل ، أعني أنه العالم الذي لا يفرق فيه الطفل بين ذاته وكل ما يحيط به من أدوات ولعب وأشياء ، فهي هو إن تحدثت وإن بكت وإن تحركت وإن سعدت أو حزنت وإن رضيت أو غضبت .

ومن ثم فإن المجاز هو الذي جعل الفيافي ترعى الجمل كما رعاها من قبل ومازال ماء الروض ينهل ساكبه . ويتحول فعل الرعي هنا من الرعاية وتوفير المرعى والزاد إلى فعل الابتلاع والإهلاك ، فكما أن المرعى يوفر على الحيوان والإنسان الحياة ، فإن في باطن هذه الحياة يكمن الموت والهلاك ، ويكمن فيها أيضاً سر الحياة الجديدة والمتجددة مادام الماء منهلاً على الأرض التي كانت هامدة فتهتز وتربو وتزدهر فيها كل الأزواج البهيجة ولا تتوقف عجلة الحياة .

إن المجاز على هذا النحو يشير إلى عدم ثبات المفاهيم أو ثبات وجود شئ ما كما يعني إعادة النظر في علاقتنا بما يحيط بنا . وهذا يدعونا إلى إعادة النظر في علاقة مباحث مثل التشبيه أو الكناية بالمجاز ، وإعادة النظر فيما هو مستقر لدينا من أن أصل كل استعارة تشبيه ، وأن الصورة المجازية عامة هي صورة مضافة إلى ما نسميه أصل المعنى . وكأن المعاني عالم مستقل بذاته عن وجودنا وعما فيه من علاقات . فإذا ما احتجنا إلى معنى ما أتينا به ثم أضفنا إليه ما نريد من إضافات على قدر الموقف والحاجة .

وبحث الاستعارة المرفوضة مادته هذه الاستعارة الناشئة عن علاقات موغلة بين كائنات وعوالم شتي تبدت في صياغات لغوية زعزت ما هو مستقر من طرائق الفهم وآليات التفسير لذلك كان الرفض الدائم لهذا اللون من الاستعارة ،

وهو في حقيقة الأمر لب المجاز ولب الوجود كما أشرنا من قبل ، ودعوة إلى تلقي هذه الاستعارة في ضوء فهم أرحب للعلاقات القائمة بين ما نراه وما لا نراه حتى وإن خالف فكرتنا عن هذه العلاقات . ولم يكن أبو تمام أول شاعر عربي صاغ هذا اللون من الاستعارات ، لكنه كان الشاعر العربي الذي التفت إلى أهمية العلاقات الكائنة بين ما نرى وما لا نرى ، وأن الشعر الحقيقي في رأيه رصد لهذه العلاقات فجاءت قصائده مشكلات على قارئي شعره الذين انقسموا إلى محبين وكارهين . وفي تقديري أن أبا تمام لم يكرهه أحد ، وكارهوه في الحقيقة هم الذين لم يصبروا على فهمه ولم يتخلوا عما هو مستقر في أذهانهم من مفاهيم جاهزة عن الشعر وعن الصورة . فإن كان الشعر لديهم مجرد قول جميل يبعث على الذكرى أو العظة أو المثل فإنه عند أبي تمام شئ آخر :

الشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالي إلا لمفترعه

من هنا كان أبو تمام أول شاعر اجتمع عليه النقاد في القرن الثالث والرابع الهجريين بسبب ما أحدث من انقلاب المفاهيم في الشعر وصورته . وكان الآمدى في القرن الرابع أبرز الأصوات التي رصدت هذا الإشكال النقدي من منظوره الخاص في كتابه «الموازنة بين الطائيين» .

وبعد أن تبلورت هذه الخصومة وما أنتجته من تصورات عن المجاز والاستعارة ، توقفنا في هذا البحث متسائلين عن طبيعة الاستعارة عامة ، وعلي أية مبادئ قامت تمهيداً لرؤية سياق البحث في هذه الاستعارة كما انتهي في تاريخنا البلاغي والنقدي وبالتحديد في القرن الثالث والرابع الهجريين . وقصدنا إلى أن نؤسس إطاراً نظرياً بمراجعة طبيعة الاستعارة من ناحية وبمراجعة سياق البحث فيها لنعتمد عليه في تناول المبادئ التي وجهت الآمدى إلى فهم استعارات أبي تمام وامتدت آثاره إلى من بعده من كبار العلماء . ثم حاولنا بعد ذلك أن نستفيد من التأسيس النظري استفادة إضافية بتحليل استعارات أبي

تمام . والبحث على هذا النحو هو دعوة لمراجعة ما استقر في عقولنا من عادات في البحث والاطلاع وما صاحبها من مفاهيم ومصطلحات . لأن موضوع المجاز والاستعارة مازال مفتوحاً إذا نظرنا إلى مدى اهتمام البحث العلمي المعاصر بهذين المجالين .

والله ولي التوفيق ،،،

٢٠٠٨/١١/١٠

قبل البدء
خصومة الحداثة

منذ أن عرفنا الشعر المحدث في مطلع العصر العباسي الأول ، وما دار حول هذا الشعر من حوار نقدي بلغ حد التخاصم والاختلاف ، فما شدني خلاف في الرأي حول شاعر من الشعراء المحدثين قدر ما شدني الخلاف النقدي حول أبي تمام . ومرد هذا عندي أن الذين تخاصموا في أبي تمام لم يقرأوا شعره قراءة تقدر منطق هذا الشعر ومغايرته لما سبقه من شعر ابتداء من شعر امرئ القيس وانتهاءً بما كتبه أبو تمام . دلنا على ذلك أن الآمدى- وهو أكبر الأصوات النقدية في هذا التخاصم- حينما راح يفتش في شعر أبي تمام عن أمارات تصله بمن سبقه أو عاصره من شعراء لم يجد ، وأعلن قوله المشهور «على أني لم أجد من أقرنه به» ومع ذلك راح يوازن بينه وبين الشاعر المغني البحتري . ومعنى هذا أن قراء شعر أبي تمام في القديم كانوا مشغولين بالبحث عن صلات تاريخية وأدبية تربط هذا الشعر بما سبقه من أشعار ، وراحوا يتخذون من تقاليد الشعر العربي معايير يهتدون بها إلى شيء ما في غابات أبي تمام المتشعبة ، فلما لم يصلوا إلى مبتغاهم أعلنوا رفضهم هذا الشعر ، ورفضهم أبا تمام . والدليل أن الآمدى أبى أن يمنحه لقب الشاعر مفضلا منحه لقب الحكيم أو الفيلسوف واحتفظ بلقب الشاعر للبحتري .

لم يقف الأمر عند هذا الحد بل امتد إلى وأد تجربة أبي تمام في تجديد شعره فقد رأى ابن المعتز أن الشعراء المحدثين لهجوا بالبديع ، وصار ديوانهم وأن «أبا تمام من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرغ فيه وأكثر منه . فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض . وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف» فما كان من ابن

المعتز إلا أن ارتد إلى الشعر العربي والحديث النبوي وما أثر عن الخلفاء الراشدين والصحابة ليعلن أن ما أسرف فيه أبو تمام موجود فيما سبق على نحو من الاعتدال والتوازن وأن أبا تمام وزملاءه من الشعراء المحدثين لم يكن منهم إلا أنهم اعتمدوا على هذا الموروث فاستخدموه وجعلوه أساس أساليبهم في كتابة الشعر وأسرفوا فيه إسرافاً عظيماً . وقد أهدر ابن المعتز بما صنعه السياق الثقافي والاجتماعي الذي تبلور فيه هذا اللون من الكتابة الشعرية ، وجعل كل جديد وقفاً على من سبق ، وراح يحصر همة الشاعر المحدث في التوليد أو الأخذ الحسن من السابقين «ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معني يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه» الموشح ص ٤٧٦ .

وقد اسفر صنيع ابن المعتزعن كتابه «البديع» الذي صار اسمه -فيما بعد- علماً على مذهب بعينه في كتابة الشعر هو «مذهب البديع» فاختصر كل ما صنعه أبو تمام وما جاءت به عبقريته في ألوان معدودة من البديع لم يبتكرها ولا فضل له فيها هي : الاستعارة والجناس والمطابقة كما يرى الآمدي . لأن الاستعارة هي في حقيقة الأمر جوهر الشعر ، والجناس الذي رأوه لدى أبي تمام وهو جناس الاشتقاق- وفير في الشعر العربي . ولم تبق إلا المطابقة وهي شائعة على ألسنة الناس سواء أكانوا شعراء أو كتاباً أم غير ذلك . ومن ثم لم يبق لأبي تمام من هذه الألوان شئ . وبدا أبو تمام في كتابات هؤلاء وحيداً منبوذاً بما صنع ولم تقل لنا هذه الكتابات في نهاية المطاف ما طبيعة شعر أبي تمام؟ ولماذا اختلف عن غيره من الشعراء؟ وما وجوه هذا الاختلاف غير مساحات البديع واعتداله فيها أو إسرافه؟ وهل كان شعر أبي تمام شعراً مقطوع النسب كما أوحى إلينا الآمدي بقوله السابق «على أني لم اجد من أقرنه به» وهو الشاعر الذي توفر على الموروث الشعري فقرأه وانتقى منه ما يدل على عقله وذوقه ووجدناه في «حماستيه»؟



لذا لم يكن غريبا أن يكون أبو تمام هدفاً لكل رام لأنه صار للعالم والجاهل «مشكلة فنية» ومن هنا أيضا كان تعاطفي معه وتقديري لما قاله أحمد امين عنه في كلمات قليلة وردت في تصديره كتاب «أخبار أبي تمام» يقول: «خرج أبو تمام على الناس بنوع جديد من الشعر أخرجه من رأسه لا من قلبه. فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً ثم يرفعها إلى السماء ويعمل فيها خياله البعيد فتم له من معانيه العميقة إلى القاع وخياله المرتفع الى السماء، نوع جديد من الشعر لم يسبق إليه» ولم نعدم منذ مطلع النهضة الأدبية والنقدية الحديثة في بلادنا نقاداً وكتاباً رفضوا أبا تمام انطلاقاً من موقف أسلافهم دون أن يحاولوا فهم شعره على غرار ما قدمه أحمد أمين الذي جعل شعر أبي تمام قائما على العقل والقلب معاً أو الفكر والخيال ويلتقي بذلك مع شكري عياد على خلفية السياق الحضاري للشعراء المحدثين، فقد أشار في كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية» إلى أن أبا تمام عبر عن الحياة الجديدة في جانبها العقلي كما عبر عنها بشار وأبو نواس في جانبها الاجتماعي، وإذا كانت قصيدة المدح لديه- وهي التي استأثرت بمعظم شعره- لم تسمح له بقدر من الحرية اللغوية على غرار ما ورد لدى بشار وأبي نواس، فإن أبا تمام قبل بعض الألفاظ العامية من منطلق حرصه على المعنى ثم اختفت هذه المسألة لديه بعد أن وُجدت ألوان من الشعر العامي فأصبحت «الفصاحة» ذات مدلول اجتماعي إلى جانب مدلولها اللغوى الأدبي. ويرصد شكرى عياد امتداد ما صنعه أبو تمام في الشعر العربي بقوله إنه ارتاد بشعره الفلسفي أرضاً جديدة وأتاح لشعراء أقل جرأة- مثل البحتري- أن يحرروا عقولهم من أسر المعاني القديمة المستهلكة. وأخذ ابن الرومي عنه أسلوبه في التشخيص وحول دقته الفلسفية إلى نوع من التساؤل والجدل. ثم كان أقوى الشعراء تمثيلا لذلك المذهب الفلسفي هما أعظم شعراء العربية على الإطلاق: المتنبي وابو العلاء المعري. راجع ص ٢١٩.

لذا لم يكن غريباً في تقديري أن يقف كتاب «أخبار أبي تمام» على الشاطئ الآخر منتصفاً لأبي تمام واصفاً مسألة الحداثة من موقعه الخاص. وقد تنبه إلى

ذلك منذ وقت صدور الكتاب مبكراً أحمد أمين حينما ذكر في تصديره أن الصولي «ألف هذا الكتاب يتعصب فيه لأبي تمام . . . وقد مضي زمان كنا لا نسمع فيه إلا نغمة الانتصار للبحتري من الآمدي . فكان في هذا الكتاب الذي بين أيدينا الآن ما يعدل هذه النغمة ويلطف هذه الحدة ، فتتجاوب النغمتان وتتعادل الكفتان» نغمة الانتصار للبحتري كما يمثلها الآمدي ونغمة الانتصار لأبي تمام كما يمثلها الصولي . لذا اكتسب هذا الكتاب قيمته من استقلال رؤية صاحبه أبي بكر الصولي المتوفى ٣٣٦ هـ على الأكثر . فلم يطغ عليه سلطان «البديع» لابن المعتز المتوفى ٢٩٦هـ ولا سلطان ما صنعه أحمد بن عمار القطربلي المتوفي ٣١٩هـ وهو صديق ابن الرومي الشاعر . وهو بذلك علامة فارقة في هذا السياق المتحامل على أبي تمام لذا لا أعتقد في صحة رأي إحسان عباس الذي وصف هذا الكتاب «بأنه- رغم موقف صاحبه الدفاعي- يعد في كتب السيرة أكثر مما يعد في كتب النقد» . تاريخ النقد الادبي عند العرب ص ١٥١ .

ولم ينشغل الصولي بسيرة أبي تمام قدر إنشغاله ببناء موقفه النقدي ورؤيته لمسألة الشعر المحدث ، وما بينه وبين الشعر القديم من مفارقه ، وإيحائه بأن الإشكال النقدي لدي الناقد المحدث هو كيفية التعبير عن الحس التاريخي كما صوره الشاعر . ومن ثم فإن التفاضل بين النصوص لا يرتكن إلى زمن مهما كانت قيمته بل يرتكن إلى النص ذاته . ولعل هذا هو ما جعل الصولي يبدأ رسالته إلى «مزاحم بن فاتك» بالنص على أن حقل النقد الأدبي ارتاده من يدعون المعرفة ويسعون الي الشهرة والتكسب . ومن يقرأ «أخبار أبي تمام» يجد أن الصولي شديد الحماس لصاحبه ، عظيم الإخلاص له ، صادقاً فيما يكتب وفيما يعتقد ، مدركاً مقدار موهبة أبي تمام وما نتج عنها من إنجاز شعري فريد . مع أن هذا الكتاب ، كتاب صغير ، والآراء النقدية الواردة فيه ، ليست آراء واسعة الانتشار على صفحاته ، ولكنها آراء شديدة التركيز ، محددة الهدف متماسكة إلى حد كبير متناثرة على صفحات الكتاب كعادة التأليف في هذا

الزمن البعيد ، وإن تركز معظمها في عدد من الصفحات الأوائل .

ومنذ بداية القرن الثالث ، نجد مسألة ناقد الشعر ، هي المسألة المطروحة ، بدأها ابن إسلام وركز عليها حينما نص على أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات» ووقف عندها ابن قتيبه في القرن الثالث الهجري اثناء حديثه عن الطبع والتكلف في الشعر ، يقول «والمتكلف من الشعر وإن كان جيداً محكماً فليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غني عنه» . فأهل العلم عند ابن سلام هم ذوو العلم عند ابن قتيبة ، وهم الذين يمثلون صورة الناقد البصير بعلم الشعر هذه الصورة التي اشتكى من غيابها الصولي كما اشتكي الآمدي . فالناس في العادة يرجعون في شئون الخيل والنقد والسلاح وما أشبه- على حد تعبير الآمدي- إلى العالمين بهذه الأمور إلا في الشعر فإنهم يبادرون إلى القول فيه وهم لا يحسنون .

هذه الشكوى المشتركة كانت مدخل الصولي في الحديث عن شعر أبي تمام وما تعرض له من تحقير وسوء فهم يقول «رأيت أكثر المتحلين بالأدب في زماننا هذا على خلاف ما عهدت عليه القدماء الماضين والعلماء الأستاذين : يطلب الرجل منهم فناً من فنون الآداب فيقسم له حظ فيه ، وينال درجة منه ، فلا يري ان اسم العالم يتم له . . . إلا بالطعن على العلماء والوضع من ماضيهم ، والاستحقار لباقيهم» إلى أن يصل حديثه إلى قوله «رأيت صنفاً من الناس بعد ذلك ليس غرض الواحد منهم إلا أن يقرأ قصائد ويحفظ بعض غريبها ويتعلم من النحو مسائل وينظر من اللغة في كتاب ، ثم يحضر المجالس غير مستزيد ولا مستفيد» وهؤلاء هم الذين يطلبون الشهرة ويسعون إلى تناول كبار الشعراء والحكم عليهم . وهذا ما حدث لأبي تمام الذي تعرض له اثنان : جاهل ومدعي المعرفة . فكأن الخوف من الاجتراء على العلم هو الداء الذي تنبه له كبار النقاد على امتداد تاريخ النقد العربي القديم . ومن هذا الباب ، وقع ما وقع لشاعر مثل

أبي تمام . يقول الصولي « . . . وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره . فلعمري لقد فعل وأحسن ولو قصر في قليل- وما قصر- لغرق ذلك في بحور إحسانه . ومَنْ الكامل في شئ حتى لا يجوز عليه خطأ فيه؟ إلا ما يتوهمه من لا عقل له . . . . وإنما أجريت هذا لئلا يجسر على الحكم على الشعراء وتمييز ألفاظهم والحكم بالجيد والردئ لهم من لم يكن أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره ، وأقدر الناس على شئ متي أراده منه ، وأحفظهم لأخذ الشعراء وأعلمهم بمغازيهم ومقاصدهم» .

هذا الناقد البصير هو القادر على مواجهة سؤال الحداثة الشعرية ممثلاً في حالة أبي تمام . هذا السؤال هو لماذا النفور من شعره؟ يذكر الصولي عدة أسباب أولها : ما يمكن أن نطلق عليه ألفة أشعار الأوائل من الجاهليين والإسلاميين وكثرة الروايات والرواة ، وطول المدارسة ، وهذا ما ذكره الصولي : «لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم ، وكثرت لها رواياتهم ووجدوا أئمة قد ما شوها (مروا بها) لهم وراضوا معانيها . فهم يقرأونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديئها»

فخريطة المعرفة بشعر الأوائل من الجاهليين والإسلاميين واضحة ورائجة . والنفس تألف ما اعتادت عليه ، والاتباع في هذه الحالة فيه راحة لمن يريد ، ولابد أن تؤدي هذه الخريطة إلى موقف مغاير قائم على رفض كل جديد أو النفور منه ، والحكم عليه دون معاينة أو كما يقولون من جهل شيئا عاداه . وهنا ننتقل إلى السبب الثاني في تخطيط الصولي وهو أن شعر المحدثين شعر بلا رعاة يقول « . . . ولم يجدوا في شعر المحدثين من عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواة كرواتهم ، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعادوه . . . . وفر العالم منهم من قوله إذا سئل أن يُقرأ عليه شعر بشار ومسلم وأبي نواس وأبي تمام وغيرهم من «لا أحسن» إلى الطعن وخاصة على أبي تمام لأنه أقربهم عهداً وأصعبهم شعراً» هذا بالإضافة إلى أن المعاصرة حجاب وأبو تمام كان أبرز الشعراء المحدثين وأقربهم عهداً إلى هؤلاء المختلفين حوله ، وأصعبهم شعراً وقد

ظلمته هذه المعاصرة ، وظل هذا الظلم يلاحقه وعبقريته كانت محسوبة عليه ، فاشتد حسد الناس له والإزراء به ، وهذا ما حرص الصولي على توضيحه والإلحاح عليه . والسبب الثالث هو الحداثة نفسها التي تعني المعاينة أي أن القدماء عاينوا ما عاينوه ووصفوه ، وأن الزمان بمعناه الاجتماعي والاقتصادي والعلمي آخذ في الصعود والتعقيد ، فلا ينفع الاتباع في هذه الحال ومن ثم كان على الشعراء المحدثين أن يصفوا ما عاينوه ، والفارق بين الفريقين هو القدرة على وصف هذه المعاينة وتصوير المشترك الإنساني عبر الأزمان . وهذا ما قصده الصولي حين وصف الشعراء المحدثين وشعرهم بأنهم أشبه بالزمان . يقول : «إن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معان أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبر والوحش والإبل . فهم في هذه أبداً دون القدماء كما أن القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم كما قال أبو نواس (صفة الطلول . . . . .) وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ومعاني أومأوا إليها ، فأتي بها هؤلاء وأحسنوا ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان» .

فالصولي يؤكد في هذا النص عدة مبادئ أهمها أن معاني المحدثين ولغتهم تميل إلى الرقة والقرب ومواءمة الحياة المتحضرة في المدن . وأن الأوائل سبقوا إلى الاختراع والابتداع والاكتفاء بعد أن امتلكوا الطبع . وأن كل فريق من الفريقين تكمن جودته في قدرته على وصف ما عاين والإخلاص له ، وأن المحدثين برعوا في تصوير معاني لم يعرفها القدماء ومعاني أومأوا إليها وتوسع فيها المحدثون الذين ظلوا على إخلاصهم لزمانهم ، فظل شعرهم أشبه به . وفوق هذه المبادئ ما نلحظه دائما من الحوار الدائم بين القديم والجديد الذي يؤدي حتما إلى مزيد من الجدة إن كان هذا الحوار جاداً ، وهذا في حد ذاته يكشف عن سر قوه الصولي وهو اعتداله في النظر إلى القديم والجديد معا يقول : «ولو عرف هؤلاء ما

انكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقل عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه» .

وفي نهاية طوافنا بكتاب الصولي وآفاق أبي تمام يمكن القول إن خصومة الشعر المحدث لم تفارق عدة نقاط : الأولية والجودة . اللغة الشعرية الجديدة . مقياس الشعر أو عياره . أما النقطة الأولي فتعني نقديا أن الجودة الشعرية مرتبطة بزمن دون زمن ، وبشعراء دون شعراء ، ومن ثم فإن الشعر المحدث فاقد القيمة بسبب ابتعاده زمنياً عن زمن الجودة ولا يكتسب قيمته الا بالاتباع . والشعر المحدث ، وخاصة شعر أبي تمام هو رفض لمبدأ الاتباع والتقليد في أغلبه ، وكما سبق يقسم الصولي المحدثين إلى قسمين : قسم يتابع المتقدمين وقد يجيد بعضهم أحيانا المعاني التي يتبعونها . وقسم يبتكر معاني لم يعرفها القدماء ، ومن هنا فإن الأوائل فيما رأوه وشبهوه عيانا يفوقون المحدثين . اما المحدثون فيما رأوه وشبهوه عيانا ، فإنهم يفوقون الأوائل .

أما اللغة الشعرية الجديدة ، وهي النقطة الثانية ، فتتصل باختلاف تجربة القدماء عن تجربة المحدثين من الشعراء ، وما يحيط بهذه التجربة من ظروف اجتماعية وثقافية . هذا الاختلاف يؤدي بالضرورة إلى اختلاف الوعاء اللغوي للتجربة والصياغة الشعرية . ومادام اختلاف التجربة يعني اختلاف المعاني في كل عصر ، فإنه من الطبيعي أن تختلف لغة الشعر عند المحدثين عن مثيلتها عند القدماء إذ صار أسلوب التعبير أقرب إلى السهولة ، وأبعد عن استخدام ألفاظ البادية وشيوع استخدام ألفاظ الحياة الحضارية الجديدة ويصدق على ذلك قول ابن المعتز أحد كبار المحدثين «إن شعري على مقدار إيقاع الزمان» .

أما النقطة الثالثة - وهي مقياس الشعر - فتعني أنه ما دام الشعر المحدث مختلفاً في التجربة ، مختلفاً في معانيه ، مختلفاً في لغته وصوره ، فإن مقياس جودته لابد أن يكون نابعاً من هذه الوجوه من الاختلاف ، وأن تكون الجودة مرتبطة بالنص لا بالزمن أو زمن معين هو بداية الشعر العربي في العصر الجاهلي وما تأسس عليه من شعر في العصر الإسلامي .

وهذا الشعر المحدث لم يكن مرفوضاً إذن إلا بسبب تجاهل طبيعته وإطاره الحضاري المختلف عن الشعر القديم ، وكان مرفوضاً عند فريق من العلماء لم يكونوا بقادرين على تجاوز مقاييس الجودة في الشعر القديم . لذلك فإن الصولي يؤكد صفة ناقد الشعر المحدث في قوله : «هو أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره ، وأقدر الناس على شئ متي أراده منه وأحفظهم لأخذ الشعراء وأعلمهم بمغازيهم ومقاصدهم فأما من لا يحسن أن يعمل بيتاً واحداً ، ولا يكتب رقعة بليغة ولا ينال حفظه ما قالته الشعراء في عشرة معان من عشرة آلاف معني قد قالت فيه ، فكيف يجسر على ادعاء هذا ، وكيف يسوغه إياه من سمعه منه؟» .

المبحث الأول

تشخيص الاستعارة

(أ) تمهيد

(ب) الاستعارة ونشاط العقل.

(جـ) الاستعارة المرفوضة والشعرية.

(د) الاستعارة المرفوضة والمشابهة.

(هـ) الاستعارة المرفوضة والتقديم الحسي.

- الاستعارة مجلوبة من المعقول وهي من التفكير تقبل إذا فهمت وأوجدت الروابط،

- تمهيد

1- الاستعارة والعقل

1- الاستعارة والشعرية

1- الاستعارة والكتابة

1- الاستعارة والحس

المبحث الأول
تشخيص الاستعارة

(أ) تمهيد:

الاستعارة المرفوضة أساس الاستعارة المقبولة ، لأن الاستعارة عملية ضرورية على مستوى التفكير والإبداع ، وعلي مستوى إدراك العلاقات بين الأشياء التي نحيا بها وبينها . ومن ثم فلا مفر للإنسان من الاستعارة ، وهي مع ذلك سر دهشته ، وسروره ، وسر قلقه ونفوره ، عندما يتلقي عملا شعريا ، وأقصد قصيدة ما من القصائد ، تدهشه الاستعارة وتسره إذا أتاحت له فرصة الكشف عن أسرار العلاقات بين عناصرها ، أو أضاءت له جانبا من العلاقات بين الموجودات لم يكن يعلمه ،أو خاطبت فيه صدى السنين الخاليات ، وما كان فيها من شجن ، أو اقتربت في بنائها من منطق تفكيره وإدراكه .

وهي تقلقه وتخاطب نفوره- وربما غضبه وثورته كما فعل الآمدى مثلا- إذا أتت على العلاقات الثابتة بين الأشياء كما يدركها ، وعبثت بها فغيرت وبدلت . أو إذا أيقظت الحركة في أشياء لا عهد لنا بها- كقول أبي تمام عن الجمل «رعته الفيافي» أو إذا مست من قريب أو بعيد ما لا ينبغي أن يمس «يا دهر قوم من أخدعيك» أو إذا عجزت أدواتنا عن البلوغ إليها والمؤالفة معها . وهي مع ذلك كله ، تظل قدر الإنسان الذي لا يفارقه : ساعة يشقيه ، وساعة يرضيه . والشقاء والرضا يبنيان وجداننا كما يصنعان صورتنا عن أنفسنا وعن الحياة وعن الآخرين والاستعارات هي كذلك . ما نتجنبه منها يوجه عقولنا بمثل ما توجهه الاستعارات التي نتقبلها .

ولم يكن موقف الآمدى من أبي تمام في جوهره أبعد من هذا الموقف ،

أرضته استعارات وأسخطته استعارات ، ولم تكن الاستعارات الأولي بأقوى من الثانية ولا أبقي . فلم يقف عندها أحد إلا مروراً ولم تفلح في اقتناص جم الثناء والود قدر ما نجحت الثانية في اقتناص جم السخط والغضب ، وإثارة الأقلام ، وشغْل الناس ، بعد أن رحل الآمدي ورحل قبله أبو تمام . ومع ذلك تظل هذه الاستعارات ذاتها- دون غيرها- في حاجة إلى المودة والشفقة والتعاطف ، لأن مشاعر الغضب ورواسب العرف والركون إلى التواتر ، كل ذلك حجب الأعين عن أن تراها ، والعقول عن أن تتأملها . ومن ثم فالاستعارة المرفوضة أولي بالإحسان والرعاية من الاستعارة المقبولة ، لأنها كانت ذات فاعلية أكبر على مدى التاريخ ، وذات قدرة على توجيه العقول . ولأن هذا اللون من الاستعارات ما زال قائماً عنيداً في إنتاج كثير من الشعراء اليوم الذين نقرأ شعرهم . فينتابنا ما كان ينتاب ابن الأعرابي حينما قرأ إحدي قصائد أبي تمام «والله لو كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» وكأن الموقف يتكرر بما فيه من مثير ، وما فيه من استجابة .

وإذا كان المثير لم يغب ، فإن استجابتنا الآن ينبغي أن تختلف ، يعلو فيها صوت العقل والحكمة ، ويختفي منها صوت الانفعال والغضب . ولا يتحقق ذلك إلا بالتأمل في مواقف الآخرين . وما الآخرون إلا أمثالنا ، بل أسلافنا . وما التاريخ إلا ذاكرة الأمة ومستودع الخبرات والتجارب . وما الاستعارة المرفوضة عند أسلافنا إلا تجسيد لموقف ، قد نوافقهم عليه فيحدث ما ندعوه «التدعيم المعنوي» وقد نختلف معهم ، فنسجل خبرة تضاف إلى مجمل ذاكرة الأمة .

والاستعارة هي لغة الشعر . وهي ظاهرة من أهم ظواهر التعبير اللغوى في لغة الحياة اليومية والنصوص الأدبية ، بل في ذروة هذه النصوص جميعا ، وهو القرآن الكريم . وقد تجاوزت بأهميتها حدود علوم البلاغة إلى علوم أخرى كثيرة ، كعلوم اللسان والتفسير والحديث ، وأصول الفقة ، وعلم الكلام والمنطق والفلسفة وعلم النفس .

ومع ذلك لم تنل الاستعارة في ذاتها الاهتمام اللائق بها . فالنقاد العرب

القدماء قرنوها بالتشبيه وجعلوها ظلاً له ، وبحثوا فيها عن طرفي التشبيه ، «إذ لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها ، ولأن اللغويين- في مبتدأ الأمر- كانوا هم أول من لاحظ التشبيه ، وكثرة وروده في الشعر الجاهلي ، فقد قرنوه بالمعني اللغوى الصادق الدلالة ، ومن ثم خطأوا الشعراء الذين كانوا يخرجون إلى غير دلالة المعجم[1]» . وصارت الاستعارة في نظرهم هي الصورة البلاغية التي ينبغي أن تحافظ على وقار العلاقة ووضوحها بالقدر نفسه الذي يحافظ عليه التشبيه . ولم يكن غريبا أن نسمع من عبد القاهر قوله «اعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبداً[2]» وأن يصفها الجاحظ- تقريباً للمرة الأولي- «بأنها تسمية الشئ باسم غيره إذا قام مقامه[3]» .

ولكن هذه الاستعارة أو هذا اللون منها لم يكن إلا اللون المقبول أو القريب الذي لم يُحدث إشكالاً في الفهم ، أو غرابة في التصوير ، وهو لا يمثل مادة هذا البحث أو بؤرة اهتمامه الأساسية فمادة هذا البحث هي الاستعارة المرفوضة .

ولم يحتدم الخلاف حول الاستعارة إلا في كتاب «الموازنة» للآمدى ، وهو خلاف له أصوله اللغوية والعقدية ولم تكن الاستعارة بوصفها نمطاً من التفكير الحسي- سواء المقبول منها أو المرفوض- لونا تعبيرياً محموداً أو مأمون الجانب ، فقد اشار إليها أحد أعلام القرن الرابع الهجري- قدامة في باب «المعاظلة» وعدها من عيوب اللفظ ، وأضاف إليها ما تحدثه من تداخل بعض الكلام في بعضه الآخر أو «فيما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به[4]» .

وما إضافتهم إياها إلى التشبيه إلا رغبة حقيقية في تحجيم دورها وحصرها

---

(١) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ٤٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ٥١ .

(٣) الجاحظ ، البيان والتبين ، ج١ ، ١٤٤ .

(٤) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ٢٠١ و٢٠٢ .

القدماء قرنوها بالتشبيه وجعلوها ظلاً له ، وبحثوا فيها عن طرفي التشبيه ، «إذ لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها ، ولأن اللغويين- في مبتدأ الأمر- كانوا هم أول من لاحظ التشبيه ، وكثرة وروده في الشعر الجاهلي ، فقد قرنوه بالمعني اللغوى الصادق الدلالة ، ومن ثم خطأوا الشعراء الذين كانوا يخرجون إلى غير دلالة المعجم[1]» . وصارت الاستعارة في نظرهم هي الصورة البلاغية التي ينبغي أن تحافظ على وقار العلاقة ووضوحها بالقدر نفسه الذي يحافظ عليه التشبيه . ولم يكن غريبا أن نسمع من عبد القاهر قوله «اعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبداً[2]» وأن يصفها الجاحظ- تقريباً للمرة الأولي- «بأنها تسمية الشئ باسم غيره إذا قام مقامه[3]» .

ولكن هذه الاستعارة أو هذا اللون منها لم يكن إلا اللون المقبول أو القريب الذي لم يُحدث إشكالاً في الفهم ، أو غرابة في التصوير ، وهو لا يمثل مادة هذا البحث أو بؤرة اهتمامه الأساسية فمادة هذا البحث هي الاستعارة المرفوضة .

ولم يحتدم الخلاف حول الاستعارة إلا في كتاب «الموازنة» للآمدى ، وهو خلاف له أصوله اللغوية والعقدية ولم تكن الاستعارة بوصفها نمطاً من التفكير الحسي- سواء المقبول منها أو المرفوض- لونا تعبيرياً محموداً أو مأمون الجانب ، فقد اشار إليها أحد أعلام القرن الرابع الهجري- قدامة في باب «المعاظلة» وعدها من عيوب اللفظ ، وأضاف إليها ما تحدثه من تداخل بعض الكلام في بعضه الآخر أو «فيما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به[4]» .

وما إضافتهم إياها إلى التشبيه إلا رغبة حقيقية في تحجيم دورها وحصرها

---

(١) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ٤٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ٥١ .

(٣) الجاحظ ، البيان والتبين ، ج١ ، ١٤٤ .

(٤) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ٢٠١ و٢٠٢ .

في إطار طرفين بينهما من الاتحاد في الصفة ما يجعل كلاً منهما مستقلاً عن الآخر طلباً للوضوح والإبانة .

والحذر من تداخل الأطراف وتفاعلها ، وهو موقف عام من الاستعارة يجعل المقبول منها كالمرفوض داعيا الي التساؤل حول مشروعية التفكير الاستعاري أو علاقة التفكير بالاستعارة . فإن كانت الاستعارة نشاطاً مباينا للتفكير العقلي عامة دون التمييز بين مجالاته في العلم أو الفلسفة أو الأدب أو الأحلام أو غير ذلك ، فإنها تعد مظهراً أو عرضاً من أعراض التخلف العقلي ، وإن كانت غير ذلك ، فالأمر إذن يحتاج إلى تدبر لمعرفة موقع الاستعارة من الإنسان ، وموقع الاستعارة بعد ذلك في الأدب بوصفه مجالنا الذي نتحدث عنه وما هي الاستعارات التي صارت مرفوضة من شعر أبي تمام أو من شعر غيره من الشعراء؟ وإن كان أبو تمام بما أحدثته استعاراته من تساؤلات يعد المثال الواسع الذي يدور حوله الحديث هنا انطلاقاً من كتاب «الموزانة» للآمدى .

(ب) الاستعارة ونشاط العقل:

وإذا كان الإشكال في الاستعارة أنها نشاط فكري يقوم على دمج السياقات دمجاً قوياً قد تنمحي فيه الفوارق ، وتصعب رؤية الحدود الفاصلة بين هذه السياقات فإن إحدى نظريات المعرفة التي تتوفر على تفسير آليات التفكير الإنساني- وهي نظرية الإطار-[1] ترى أن التفكير الإنساني ينهض من النقطة ذاتها التي تجسدها الاستعارة . فالإنسان لا يفكر في فراغ أو من فراغ ، وإنما يعيش في كون عبارة عن عدد من المنظومات المستقلة في وجودها من جانب ، والمتداخلة في أداء وظائفها من جانب آخر . وما هذه المنظومات إلا مجموعة من الأطر المرئية أو غير المرئية للأشياء المحسوسة والمعاني المجردة المستخلصة من خبرة حسية سابقة أو المرتبطة وظيفياً بإطار حسي ما . والإنسان هو القوة العقلية

(١) انظر ، محمد مفتاح ، دور المعرفة الخلفية ، فصول ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

الفاعلة والمنفعلة بهذه الأطر يتكون عقله من علاقته الدائمة بهذه المنظومات ، كما أن عقله يؤثر فيها حينما يدركها ويفهمها أملا في السيطرة عليها . وفي قلب هذا العقل الذاكرة . وهي الخازن الأمين الذي يبوب ويصنف المعارف والخبرات . فالذاكرة الإنسانية تحتوى على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات . ومن هنا ينشأ جدل بين الذاكرة والإطار- تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية (نسبة إلى مثال) وأحداث ذات قوالب ملائمة لأوضاع خاصة- فالإطار إذن هو الوجه الخارجي للذاكرة ممثلاً في الأشياء والموجودات ، بينما الذاكرة هي الوجه الداخلي للإطار أو إن شئت فهي الوجه المجرد أو المبوب لما في الإطار من أشياء .

وأساس إنتاج المعرفة في أي مجال- في ضوء هذه النظرية- يعتمد على مبدأين أو مفهومين : المماثلة والمشابهة . أما المماثلة فتعني تراكم عدة خصائص ذاتية تجمع بين شيئين في إطارين مختلفين . فلو أن نصاً ما كانت خصائصه الذاتية هي أ ، ب ، ج ، د ونصا آخر كانت خصائصه الذاتية أ ، ج ، د فإن تراكم الخصائص بين النصين يؤكد مبدأ المماثلة . أما المشابهة فتعني تراكم خاصة ذاتية واحدة أو خاصتين تجمع بين شيئين في إطارين مختلفين .

ومن ثم فإن إنتاج المعرفة يقوم على أساس تداخل الأطر . وهو تداخل يحكمه إما مبدأ المماثلة أو المشابهة أو ما يناقضهما من الاختلاف والتضاد . فالعقل البشري حينما يتعامل مع المحسوسات لا يتعامل معها من حيث كثرتها وتعددها أي كما هي عليه في الظاهر وإنما يبحث عن أسس تجمع هذه الكثرة وهذا التعدد . وترد كل ذلك إلى أطر تستعاد من الذاكرة في ضوء التماثل أو التشابه .

وتداخل هذه الأطر يعني أن الإنسان لا يدرك الشيء منفردا أو مجردا من علاقة ما ، ولا يسبر غوره إلا في ضوء وظيفته . فإذا ما ذكرت كلمة «مدرسة أو مستشفي» في سياق ، فإنهما يستدعيان من الذاكرة صورة مكان ذي خصائص قارة وثابتة قد تتبدل أو تزيد أو تنقص إذا كانت داخلة في إطار سياق آخر . وهكذا يتكون التفكير العقلي أو يعمل في ضوء عنصري الإضافة والتوسع

أوالحذف والنفي ، وذلك انطلاقاً من مبدأي التماثل والمشابهة .

وإذا كانت أليات التفكير الإنساني واحدة ، فإن مجالات هذا التفكير ليست واحدة ويرد هذا الاختلاف لا إلى آليات عملية التفكير ، بل يرد إلى ارتباط كل مجال بوظيفته ويكتسب التفكير في كل مجال عدة سمات أو يكون ذا خصوصيات تجعل وسائل التعبير عنه أيضا متباينة . فعلي الرغم من أن الاستعارة تدخل في مجال التسميات عند العلماء ، وكذلك لها دور كبير في كتابات العلماء والفلاسفة ، فإن هذه الاستعارة ليست هي نفسها الاستعارة التي يتوسل بها المبدع الأدبي شاعراً كان أو ناثراً . مع أن هؤلاء جميعاً ينضوون تحت مبادئ كلية واحدة في إنتاج الفكر وإنتاج المعرفة .

وإذا كان الإطار يعرف «بأنه تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأن الذاكرة الإنسانية تحتوى على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات[1]» فإن تداخل الأطر عند المبدع يتم بصورة تؤدي إلى إنتاج معرفة مغايرة ، هي المعرفة الفنية التي تتجسد في وسائلها التعبيرية استعارة أو تشبيها . فالمبدع له إطاره النوعي ، وله إطار عام .

أما إطاره النوعي فيعود إلى النماذج الأدبية والأساليب ووسائل التعبير وكيفياته مما تكرسه فكرة التقاليد الأدبية إن كان يتوسل باللغة . وهي فكرة ذات أبعاد تاريخية واضحة وتنطوي على تنازع قوى بين ثوابت التقاليد ، وتغير المثل الجمالية من عصر الي عصر ، ومن ثم تغير طرائق التعبير اللغوى . وبقدر ما يستمد الأديب من هذا الإطار ثوابته الفنية بقدر ما يسعي إلى التحرر من نموذجيته ويحقق فرديته المنعكسة على عمله الأدبي .

أما الإطار العام فهو إطار أوسع . وللأديب اختياراته الحرة منه . ويرتد إلى مجموع المعارف والثقافات والعلاقات الاجتماعية والتاريخية ، وما يمثل ذوق العصر واتجاهه العام . وفي هذا الإطار تتحدد المواقف الفردية والاختيارات

---

(١) انظر ، محمد مفتاح ، دور المعرفة الخلفية ، فصول ، ٨٥ ، ٨٦ .

المحسوبة التي تدخل في تحديد خطوط الرؤية الخاصة للأديب وللقيم والإنسان والكون . ويعمل هذان الإطاران في تداخل واضح من حيث الإضافة والحذف ، أو التوسع والاختصار . فكل إطار منهما يتضمن أشياء عديدة مادية وغير مادية يحكم تداخلها مبدأ المماثلة ومبدأ المشابهة ، كما يتحكم هذان المبدآن في الخروج على الأطر بمعناها الذي قدمناه ، والمحافظة على المماثلة أو المشابهة بإحدى درجاتها كما سوف نبين .

ولابد هنا من الإشارة إلى الفعل الإرادي في تكوين الموقف ، وتكوين الصورة الجديدة الناشئة عن العلاقة بين الأطر . فالأمر ليس أمراً آليا بحيث ينتج عن تشابه الأطر تشابه الوسائل والنتائج عند المبدعين من العلماء أو الأدباء والفنانين ، أو حتى مجرد الإنسان العادي وكأن هذه الحركة العقلية حركة آلية ذاتية . ففي كل سلوك إنساني مطلبان : الخيال والواقع . يتصرف المبدع- في حالته- بحذف عناصر أو إضافة عناصر جديدة أو إدخال إطار في إطار يصعب إثبات العلاقة بينهما أحيانا ، أو تبدو هذه العلاقة وكأنها معدومة أو كأن الطرفين لا تجمعهما مماثلة أو مشابهة أو حتى علاقة تناقض . وهذا ما يحدث أحياناً في بعض الاستعارات التي وصفت بانها بعيدة أو أنها غيرت مسار العلاقات المستقرة في ذاكرة المتلقي عن الأشياء .

وتبدو هذه الاستعارة شديدة الغموض أو التنافر على الرغم من أن الدلالات المعجمية لألفاظها واضحة ، وعلاقات التركيب بينها ملتزمة بالنظام النحوى والصرفي . ومن هنا فإن الإطار الواحد يمكن أن يتناوله عدد من المبدعين بكيفيات مختلفة إذ يحتوى هذا الإطار على عدد من المفردات المكونة له تبعا لمسار الخيال والأهداف المرجوة . فالمدرسة مثلا مفردة في إطار ذات خصائص مكانية وذهنية ، وذات وظائف . وهي بصورتها هذه يمكن أن يتناولها مبدع فلا يغير فيها بالإضافة أو الحذف أو التركيز على بعض الخصائص دون بعض . وفي هذه الحالة يكون من السهل على القارئ إدراك هذه الصورة من خلال ذاكرته حينما ترد كلمة المدرسة في هذا السياق . وقد يتناولها مبدع آخر في سياق

مغاير تتحول فيه المدرسة عن صورتها الثابتة إلى صورة مفارقة من التهكم والسخرية أو الجدية والمثالية .

هنا يبدو أن تدخل الخيال واستدعاءه ما في الذاكرة من أطر ، وتفاعل هذه الأطر في صورتها النموذجية مع الهدف الذي يوجه السياق ، يجعل حركة الفكر في ضوء نظرية الأطر حركة غير آلية ، كما يجعل إنتاج الصور مرتبطا بهذه الحركة . ويتحدد دور الخيال- بجوار الذاكرة- في إعادة صياغة العلاقات الموجودة الثابتة صياغة جديدة على نحو مغاير لما هي عليه في الواقع . وتتوقف حدة هذه المغايرة- عند المبدع والمتلقي- على مفهوم آخر هو مفهوم «الشبكة[1]» المنظمة في الذاكرة .

فالمبدع حينما يختار وجهة ما يتجه خياله نحو شبكة معينة لخلق معان إيحائية تعطي ضفافا للنص . تجعل المحلل يبني شبكة منظمة من القراءات . ومن ثم فإن شبكة المعاني الإيحائية تعتمد على شبكة الخيال المنظمة . وهذه تعتمد على شبكة الذاكرة المنظمة . فالذاكرة إذن هي أساس الخيال ، وهي أساس توجيهه . إن الذاكرة لا تنتج إلا صورا فاقدة الحياة ترضي المنطقي والرياضي والإعلامي لكنها لا تستفز العواطف والأحاسيس . وإذا كان الخيال يطلقها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تجد مستندها في الذاكرة التي تعد الرابط المشترك بين المبدع والمتلقي .

فدلالات اللغة ، والعلاقات بين الأشياء ، وتنظيم الأطر ، كل ذلك فيه قدر كبير من التوحد والاتفاق بين الكاتب والمتلقي ، وأي تغير يصنعه الكاتب في هذه المواد أو غيرها ، يتوقف قبوله أو رفضه على استدعاء ما في الذاكرة من علاقات أو صور عن هذه الأشياء ، وقدرته على تكوين علاقات مناسبة فيما بينها . وبالطبع فإن الكاتب لا يصنع ما يصنع ، وهو يبتغي مرضاة القارئ أو استمالته ، ولكنه على الأقل يبتغي التواصل بينه وبينه . وأكثر الصور التعبيرية

---

(١) انظر ، محمد مفتاح ، دور المعرفة الخلفية ، فصول ، ٨٥ ، ٨٦ .

خلخلة لهذا التواصل هي الاستعارة . على الرغم من أن حديثنا اليومي- إن تأملناه- ملئ بها . وأنماط تفكيرنا المختلفة تنطلق منها . وعلاقتنا الحميمة بما نحب من البشر أو نكره ، أو بما نحب من الكائنات أو نكره ، هي علاقات ذات صبغة تعبيرية استعارية . بل إن حركة تفكيرنا العقلي- في مستواها الواعي أو اللاواعي- حركة ذات طابع استعاري تقوم على دمج السياقات أو الأطر دمجاً قوياً تتحول فيه خصائص الأشياء الذاتية وتتبدل إلى خصائص أخرى . وهذا يعني أن الاستعارة فعل تحويلي ، بينما التشبيه فعل غيري إذ يبقي على وجود الطرفين مستقلين دون أي تداخل بينهما .

وإذا كانت حركة التفكير العقلي هكذا ، فإن مبدأ المماثلة أو المشابهة يمثل بنية الاستعارة من الجانب الفكري أو النظري ، وهذا يعني أن الاستعارة تقع في قلب التفكير الإنساني بصفتها وسيلة تعبيرية عامة عند كل البشر ، ووسيلة تعبيرية خاصة عند المبدعين وشديدة الخصوصية عند الشاعر ، على وجه التحديد .

أما أنها تقع في قلب التفكير الإنساني فالدليل عليه ما قدمناه ، وما يوليه غيرنا من اهتمام بها في مجالات علمية لم نعتد أن نراها منشغلة بهذا اللون من البحث . فالسائد منذ القدم أن الاستعارة مشغلة البلاغيين شأنها شأن غيرها من الصور البلاغية ولكن اليوم- وقد ظن كثيرون منا أن ملف الاستعارة قد أغلق تماما- نجد ان هذا الملف تفتحه علوم مثل علم النفس ، والمجتمع ، والتربية والفلسفة البراجماتية ، والعلم بمعناه المادي التجريبي إضافة إلى علوم اللسانيات ، في عدد من الأبحاث اتخذت عناوينها «الاستعارة والنظرية اللسانية ، الاستعارة والفلسفة البراجمانية ، الاستعارة وعلم النفس ، والاستعارة والمجتمع ، الاستعارة والعلم ، الاستعارة والتربية[1]» . وهذا اهتمام لافت وغريب

---

(١) سعد مصلوح ، في النص الأدبي ، ٢٠٤ وراجع بحثين في غاية الأهمية الأول : الاستعارات التي نحيا بها ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال ، ١٩٩٦ ، المغرب والثاني : فهم الاستعارة في الأدب ، ترجمة محمد أحمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

لأن الاستعارة لم تعد مبنى لغويا يجسد علاقة بين طرفين أو أطراف تتبدي بصورة واضحة في صياغة أحد الشعراء مما يجعلها خاصة أسلوبية لهذا الشاعر أو ذاك ، أو خاصة أسلوبية للكتابة الإنشائية في مرحلة تاريخية مقارنة بمرحلة أخرى ، كالكلاسيكية في مواجهة الرومانسية ، ولكنها صارت محتوى معرفيا ، ونمطا من أنماط التفكير وعلامة على صياغات علمية معينة ، ومراحل متباينة من النمو على المستوى الفردي والمستوى الجماعي .

(ج) الاستعارة المرفوضة والشعرية:

وإذا كانت الاستعارة على هذا النحو من الثراء فإن مجالها المكثف- ولا نقول الوحيد- هو الشعر وإن تباينت فتراته التاريخية . وارتباط الاستعارة بالشعر هو ارتباط بما طرأ على مدلول كلمة «الشعر» ذاتها من تطور وتحول . فالكلمة ذات تاريخ . وتاريخها هو موقف من دور الخيال وفاعليته . والاستعارة ابنة الخيال المبتكر ، أو الأجدر ابنة العقل بمعناه الأكبر الذي يعني ان القوى المبدعة في الإنسان هي من العقل وليست نقيضا له ، وأن ما نري من صور الإبداع في العلم أو الفن ما هي إلا تجليات العقل في حقيقته . ويبدو أن العقل قد فهم على أنه نقيض الخيال بدليل ما ندعيه من صور عقلية وصور خيالية .

والارتباط بين مدلول كلمة «شعر» وتطوره وبين الاستعارة ، يؤكده علم الشعر الذي تبلور منهجيا عند الغربيين بسبب ما أحرزه علم اللغة من تقدم . فالشعر عندهم- في العصر الكلاسيكي- كان يعني جنساً أدبياً محدداً هو القصيدة . وهذا المعني نفسه كان هو المقصود في تراثنا الشعري . فكلمة الشعر- بعيداً عن وصف مكونات القصيدة- عندنا تعني القصيدة الغنائية التي تميزت باعتمادها اللافت على البيت وثبات الجانب الصوتي (الوزن) بالإجماع عليه . بينما ظل الخلاف قائما بين المتذوقين والنقاد من جهة ، والشعراء من جهة أخري على الجانب الدلالي بما يتضمنه من علاقات التركيب والمعجم . وهو

الجانب الذي برزت فيه صور الشعراء وخاصة الاستعارة التي قبلت حيناً ورفضت أحياناً كثيرة .

وأصاب هذه «الكلمة» تحول آخر . فصارت تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة ، وهو تحول من الموضوع الى الذات يعكس تماما قدرة الموضوع على إحداث تغير انفعالي في ذات المتلقي . ومن ثم صار مألوفاً الربط بين ما تحدثه القصيدة بصورها وأصواتها من مشاعر أو انفعالات شعرية ، وبين الشعر . ولذا أطلق «الشعر» «علي كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر العاطفية ، وصار لونا من ألوان المعرفة ، وبعداً من أبعاد الوجود حتى صار مقبولا أن نصف شيئا بالشاعرية لما فيه من رقة وعاطفية وخيال[1]» .

هذا التطور اللافت نفسه فرض سؤالا جوهرياً عن الخصائص التي تميز هذا اللون من الكتابة عن الكتابة النثرية أو حتى المنظومة وزنا في مجال آخر . واتجه البحث الي جوهر الشعر وهو الصورة ، ومنها الاستعارة التي عدت لوناً من ألوان المجاوزة الجمالية المقصودة ، وصار الإشكال هو لماذا نقبل لوناً من المجاوزة ونعده مجاوزة جمالية ، ونرفض ألواناً أخري من المجاوزة في خطابنا اليومي أو في مجمل ما نكتبه باللغة الطبيعية (المقصود اللغة في مستواها الإعلامي أو في درجة الصفر كما يقولون) وما الحدود المسموح بتجاوزها أو ما معيار المجاوزة؟

وهذه التساؤلات المشكلات تعيدنا الي موقفنا الاساسي وهو أن حدود المجاوزة في كل عصر هي التي تصنع ما نسميه استعارة مقبولة ، واستعارة مرفوضة . وأن هذه الحدود تستند إلى العرف والمألوف والسائد أو ما نسميه بالثبات في النظر إلى الأشياء والعلاقات ونصفه بالعقل . وكأن العقل ضد اكتشاف علاقات غير مألوفة وجديدة بين الأشياء تخفف على الإنسان حدة الحياة ورتابتها وتكرارها . وهنا ترتبط الاستعارة إما بمبدأ المماثلة الذي قدمناه

---

(١) جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، ١٧ .

ويعني الوضوح الشديد إلى حد الملاءمة بين الطرفين تقريبا . وإما بمبدأ المشابهة وتعني- كما قدمناه- عدم تراكم خواص ذاتية كثيرة متماثلة بين الطرفين مما يعني الصعوبة في إدراك العلاقات داخل بنية الاستعارة . وهنا يميل الذوق الي الحكم بالرفض أو الاستهجان أو التعاطف معها عن طريق التأويل .

ولأن الرفض في كثير من المواقف يثير الانتباه أكثر من القبول فإن الاستعارة المرفوضة تبدو وكأن قبحها قيمة ذاتية خاصة بها «وهذا يعني تضاؤل مساحات التجاوز أو المجاوزة لحساب مساحات الإلف والمعتاد ، كما يعني التوقف عن المحاولة الدائمة في اكتشاف المخبوء والمهمل والمشكوك فيه ، مع أن الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبي في ذاته ولكنه صفة نطلقها على قدرته على إيقاظ المشاعر الجمالية في النفس[1]» . هذه الصفة ليست صفة إسقاطية بل هي صفة ترتد إلى لغة الشعر ، فهي لغة مصنوعة تعتمد على الصورة وموقع الصورة فيها ليس موقعا زخرفياً ، وإنما هى جوهر الشعر . وهدف كل شعر يكمن في إحداث تحولات في اللغة . وهي في الوقت نفسه تحولات في التفكير ومن ثم فإن الاستعارة عامة- والمرفوضة خاصة- تعود مجاوزتها إلى الأشياء وليس إلى الكلمات وإن كانت تحيل الكلمات أو النظام اللغوي إلى التصور إذ هي منازعة دائمة بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد . وهذا يعني أن الكلمات بما أنها دوال على الأشياء ليست لها جواهر ذات خصائص ذاتية غير مفارقة وغير قابلة للزيادة والنقصان ، ومن ثم فإن الأشياء بما لها من خصائص ذاتية لا تتوفر للكلمات تتحول الي كيانات أخري ذات خصائص وجدانية تصور علاقات فريدة تبدو مدهشة على مستوى الاستعارة المرفوضة أولا ، ولا مقبولة أحيانا بعد ذلك . لأن ما نحسبه خصائص ذاتية وأعراضاً مؤهل لأن يضاف إليه ويحذف منه بناء على مقصدية المتكلم ووعي المتلقي من خلال مفهوم الذاكرة والشبكة على النحو السابق .

---

(١) المرجع السابق ، ٢٩ .

ومن هنا فإن الاستعارة المرفوضة في الموروث الشعري هي تعبير الشاعر عن موقف فردي أصيل إزاء الكون وما فيه من منظومات الموجودات ، وإزاء اللغة وما يكتنفها من نظام ، وإزاء وعي جماعته التي يعيش بينها . أما الكون وما فيه من منظومات «فإن الشاعر- كما يقول ميخائيل نعيمة- لم يخلقها ، وإنما خلق فوجدها كما وجد نفسه[1]» ، ومهمته أمامها أن يدرك ما فيها من تحول وتغير يعبران عن قانون الحركة في الحياة ولا يتم هذا إلا من موقف فردي خالص يعتقد صاحبه أنه بعث كائنا وحيدا غير قابل للتكرار ، وإن كان ينتمي إلى نوع اسمه الإنسان . فالكون قائم على التفرد والتميز قبل التوحد والتماثل . والإدراك المتميز حاسة فردية لذا ينعكس هذا الموقف الفردي الأصيل في اللغة وهي أداة مشتركة ذات طابع جماعي يريد الشاعر منها أن تكون ذات أصالة فردية . ومن هنا ينشأ التوتر بين ما هو جماعي عام وما هو فردي خالص على مستوى المفردات والتركيب والدلالات . وتبدو هذه اللغة الفردية وكأنها نزوع شخصي نحو الانفلات من أسر العمومية والإجماع بينما يتجه وعي المتلقين إلى البحث فيها عما هو مشترك وعام ، مع أن الصوت لم يتغير والدلالات بعيدة ، والصورة مسماها ثابت لكن ما تحمله من علاقات بين أشياء صار غريبا غرابة إدراك الشاعر نفسه .

الاستعارات المرفوضة إذن هي استعارات ذات صلة حميمة بما يعنيه النقد المعاصر بالشعرية أو الشاعرية ، وهو مفهوم ارتبط بالتطور الدلالي لكلمة الشعر على نحو ما قدمنا ، كما ارتبط في بلورته بكونه اتخذ من الشعر علما أو مجالا له . والشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسمي (بالفجوة) أو (مسافة التوتر) الذي تحدثه لغة الشعر ، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر ، بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها وهو علامة تفرد هذه التجربة التي تعد رحم التجربة الشعرية أو الفنية عموما . «ومن ثم فإنه شرط ضروري لهذه

---

(١) انظر : عبدالمنعم تليمة ، عبدالحكيم راضي ، النقدالعربي القديم ، ص٥٨٥ .

التجربة أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزاً عن - وقد يكون نقيضاً- التجربة أو الرؤية العادية اليومية[1]» . ومن هنا فإن الشعرية تعني نفي التشابه والتقارب ، وتأكيد اللا تقارب واللا تماثل لأن هذا يعني الحركة في إطار ما هو عادي مألوف . والاستعارة المرفوضة هي ضرب من السعي نحو ما تعنيه الشعرية على هذا النحو . فالشعرية- كالاستعارة المرفوضة -هي ضرب من السعي نحو ما تعنيه التجربة الإنسانية بكاملها إلى خصوصية الأداء اللغوي الموصوف بالتحول بحيث نري جدة الأشياء في إهاب لغوي . فنحن- مع هذه الاستعارة- لا نتعامل مع الأشياء ذاتها ، ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا «فإن جمال الاستعارة المرفوضة أنها تجسد هيمنة اللغة على الأشياء على نحو يكشف عما فيها من كمون شعري[2]» . وهذا يعني أن هذه الاستعارة ترتبط- قيميا- بالأصالة والتفرد بوصفهما قيمتين متلازمتين وجماليتين . والقيم تتبدل أو يطفو بعض منها في عصر ، ويختفي البعض الآخر . وهذا ما جعل هذا اللون من التصوير غير مستحب لا في مجمل تراثنا الأدبي ، بل في مجمل تراث الأمم الحية أدبيا على نحو يجعل مرحلة تاريخية كاملة تفضل المشترك والعام على الخاص والمتفرد ، والغيرية على الذاتية كما حدث في تراثنا النقدي والشعري باسم التقاليد الأدبية التي نظرت إلى الفردية على مستوي الإدراك ، والمجاوزة على مستوي التعبير ، نظرة خلت من كثير من التعاطف والمودة .

(د) الاستعارة المرفوضة والمشابهة:

وإذا كانت الاستعارة المرفوضة قد ارتبطت بالشعرية ، فإن هذا الارتباط أكد مفهوم المغايرة أو المناقضة بدلاً من مفهوم التماثل أو المماثلة الذي يعني البحث

---

(١) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص٢٠ .

(٢) جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ص ١٨ .

عن أصل تشبيهي للاستعارة على حد قول عبد القاهر «التشبيه كالأصل في الاستعارة إذ هي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره[1]» . وهناك اتجاه في الفكر النقدي يرى أن الفكر الشعري فكر تشابهي ينظر إلى الأشياء من زاوية العلاقات المتشابهة[2] على أساس أن لا شئ ينفصل انفصالا تاما عن الأشياء الأخرى في إطار وحدة الموجودات . وهذا الاتجاه- مع اتفاقه مع مقولة عبد القاهر- لا يمثل تباينا حادا مع اتجاه الشعرية الذي يؤكد المغايرة . وذلك على أساس أن المماثلة لا تعني المشابهة ، كما قدمنا ، وأن المشابهة تضرب في آفاق المغايرة والاستقلال على اعتبار أنها تعني عدم تراكم خواص ذاتية كثيرة متماثلة بين الأشياء ، وأنها تسعى إلى إيجاد التآلف بين ما يبدو متنافرا والتركيز على البعد الخفي أو اللامرئي في الأشياء .

ومن هنا فإن مبدأ المشابهة- في ظل مفهوم الشعرية- يُطرح على نحو جديد يؤكد طبيعة الاستعارة عامة ، والاستعارة المرفوضة على نحو خاص . وهناك فرق بين المشابهة الصريحة التي تقف عند حدود الظاهر والمرئي والمألوف وهي مشابهة محدودة . وبين المشابهة الأبهى التي تُكتشف بين مختلفات على نحو ما أشار عبد القاهر إلى أن «هناك مشابهة خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل[3]» . وقوله «إنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمع أعناق المتنافرات المتباينات في وبقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة[4]» .

يعضد ذلك فرضية ريتشاردز المعروفة وهي أن الاستعارة لا تقوم في الواقع

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، الاسرار ، ٢٨ .

(٢) الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ٢٥١ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ١٣٩ .

(٤) المرجع السابق ، ١٣٦ .

على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة أو الاختلاف[١] .

فالمشابهة مشابهة شعرية- أي استعارية- بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وبلورته وإضاءته ، وبكلمات أخري ، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها ، وكلما اتسعت الفجوة المملوءة أو المكتشفة كانت الصورة عامة والاستعارة بوجه اخص أعمق فيضا بالشعرية[٢] .

والمشابهة بهذا الطرح تعني أن الاستعارة المرفوضة هي التي تنبه الذهن من خلال الوجدان إلى ما في العالم من نواقص ومتناقضات ، ولا توهمه بانسجام زائف ، أو وحدة مفتقدة ، أو استقرار عابث ، أو هدوء أشبه بالعدم . إنها الاستعارة ذات الوظيفة المعرفية التي تتحقق من خلال القلق الأعظم سر كل ابتكار ، لا من خلال المفهوم التطهيري الأرسطي الذي يوهم بانسجام المشاعر والعواطف بينما الحقيقة غير ذلك . كما تعني أن الصورة الاستعارية القريبة المكشوفة أو الصريحة تعتمد التشابه شبه المطلق ، وهذا يفقدها قيمتها ويجعل دورها المعرفي هامشيا إن لم يكن معدوما لأنها تهدف إلى الإمتاع العابر أو التأكيد أو المبالغة أو التوضيح وغير ذلك من الوظائف المفارقة لطبيعة الاستعارة .

(هـ) الاستعارة المرفوضة والتقديم الحسي:

إن الاستعارة المرفوضة حينما تعتمد على هذا المفهوم للمشابهة يعني أنها تعتمد أيضا على المغايرة والتضاد بين العناصر والتنوع ، وهذا يجعلها أصعب إدراكاً وأبعد مراما ، وتحتاج كما يقول عبد القاهر إلى «تغلغل الفكر ودقة المسلك» .

وجوهر فكرة المشابهة هو جوهر فكرة الاستعارة . فالاستعارة كما قدمنا- هي

---

(١) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ٢١ .

(٢) المرجع السابق .

بناء لغوى من جهة ، وبناء تصورى من جهة أخري . علاقة الاستعارة بالأشياء علاقة لغوية أي تسيطر عليها من خلال اللغة ، بينما فكرة المشابهة تنتمي إلى الأشياء والمدركات عامة حسية أو مجردة . والاستعارة باعتمادها على المشابهة تقدم المدركات تقديما حسيا . والعجيب في الأمر أن التقديم الحسي ليس وقفاً على الاستعارة وحدها ولكنه قسمة بين الاستعارة أيا كانت والتشبيه . فمن وظائفه- عند العسكري- «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة[1]» ومن ثم فإن التشبيه صورة حسية تعتمد على القران الواضح بين شيئين في وجه من الوجوه كالصورة والهيئة أو الحركة والبطء واللون والصوت . وإخراج المجرد في صورة المحسوس إنما يعني التركيز على وجه من الوجوه . ومبدأ القران غير مبدأ المشابهة الذي قدمناه أساس الاستعارة . فمبدأ القران يعني الالتفات إلى وجه أو وجهين يصلان أو يقرنان بين شيئين في سياق واحد على وجه من التآلف والتوافق القريب أو البعيد ، بينما مبدأ المشابهة على النحو السابق لا يعني التآلف ولا الحفاظ على وحدة الطرفين واستقلالهما كما في التشبيه ، وإنما يعني الاندماج على هيئة من التنوع أو التضاد أو التآلف بحيث ندرك أن التقاء العناصر في الاستعارة قد أدي بها إلى تحول جديد في مركب جديد .

ومن هنا فإن التقديم الحسي في الاستعارة يتم على نحو أوسع مما يتم في التشبيه ، وتمثل الاستعارة به جوهر الفعل الشعري . وإذا كان هذا هو شأن الاستعارة مع التقديم الحسي ، فإن الاستعارة المرفوضة شأنها أكبر وأبعد معه خاصة إذا أدركنا أيضا أن التقديم الحسي كذلك تعتمده مجالات أخري مثلما نجد في لغة الأحلام ، فكثير من المفاهيم المجردة تبدو في الأحلام أشكالا حسية ، بل إن لغة الحلم هي لغة الصورة عموما التي تتشكل في فضاء واسع

---

(١) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ٢٤٠ ، ٢٤١ .

بعيد عن حدود الزمان والمكان والقيود الاجتماعية الأخري ، خاصة أن الحلم مجاله نشاط العقل الباطن .

أما شأن الاستعارة المرفوضة مع التقديم الحسي ، فيمكن أن نلتمسه من خلال التقسيم الدلالي للاستعارة الي استعارة تجسيدية Reification وتحدث باقتران كلمة تشير دلالتها إلى مجرد Abstract . واستعارة إيحائية Animation وتحدث باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعني مجرد أو جماد . واستعارة تشخيصية Personification وتحدث باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد[1] .

والواضح من هذا التقسيم الدلالي أن أكثر هذه الاستعارات بعداً عن التشبيه وأدناها إلى الإيغال والتداخل هي الاستعارة التشخيصية ، فالأولى ربط بين مجالين محسوس ومجرد . والثانية ربط بين مجال الأحياء ما عدا الإنسان ومجال مجرد أو محسوس والثالثة دمج بين مجال الأحياء وتمثله مفردات عالم الإنسان ومجال الأحياء والمجردات والمحسوسات ، فهي استعارة ذات اتساع في مجالها وهي دلاليا تستوعب كل المجالات الحسية والمجردة الحية والبشرية ، ومن ثم فإنها تمثل أعلي درجة نزوع الي التقديم الحسي وأعلى درجة من الإشكال في التفسير والفهم ، وأقصي درجات نشاط الخيال . وهي أقرب الاستعارات إلى ما سماه يونج «اللاشعور الجمعي» في إشارة واضحة إلى أنها تذكار بالمراحل الأولي في تاريخ الإنسان حيث كان ينزع إلى الحسيات في مواجهة المجردات وإلى تسمية كل ما يراه بالصورة وإعطائه طابع الحياة[2] ولذا يصح أن نقول إن «التشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا ، في شكل غامض ، وحاجة الإنسان إلى

---

(١) سعد مصلوح ، في النص الادبي ، ٢١٨ .

(٢) مصطفي ناصف ، نظرية المعني في النقد الحديث ، ص ٩٠ .

وثاق يربطه بالطبيعة[1]» هذه الاستعارة بعينها هي الاستعارة الموغلة والمرفوضة في أن واحد معا . وهي أعلى الاستعارات ارتباطا بالتقديم الحسي ، وأعمقها تجسيداً للفعل الشعري الذي يتبلور بها إلى رؤية تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم عبر علاقات المشابهة والتجاوز كما قدمنا .

وإذا كان التقديم الحسي مبدأ عاما لجميع الفنون ، فإن الحس ذاته ، والمدركات الحسية يعد مجال اهتمام علوم كثيرة كالتربية وعلم النفس ، خاصة في مجال علم النفس التعليمي الذي يركز على مجالات الإدراك ومدى ارتباطها بالحواس ، وصلة ذلك بالأشكال والصور . وقد شغل علماء النفس بالاستعارة وأنماطها ومصادرها ، ورأوا أن جذر الاستعارة المرفوضة يرتبط عندهم بما يسمي «الاقتران في الإدراك» أي أن قوى الإدراك عند الشاعر تربط بين مجالين يصعب إن لم يندر الربط بينهما في الاستعمال العادي أو اليومي للغة ، وأن هذا الاقتران الحاد يؤدي دوراً مهما في غرابة تكوين هذه الاستعارة التي ازدهرت على نحو خاص ، في ظل فترة تاريخية سادها الفكر الرومانسي والإبداع المرتبط به ، وهو الفكر الذي أطلق طاقات الخيال عند المبدع واهتم بها اهتماماً غير مسبوق في تاريخ نظرية النقد .

ولذلك وجدنا من نماذج هذه الاستعارة أن الموسيقى عند اوسكار وايلد تقترن في وصفه بالقرمزية والبنفسجية ، كما يقترن العطش بالاخضرار فيصير عطشاً أخضر ، وأن شذي العطر يمكن سماعه «والصوت أريج يحترق في اللهب» .

واعتمد الشعر الحديث والمعاصر على استغلال هذا اللون من الاستعارة لاعتماده المكثف على المصادر الشعرية الرومانسية ، وعلي نتائج علوم النفس والفلسفات المعاصرة . ولقد كان لكثرة ورود هذه الاستعارات المذكورة وأمثالها في الشعر أثر في لفت نظر النقاد والدارسين إلى هذا اللون ، فاهتموا بتجميعه

---

(١) مصطفي ناصف ، الصورة الادبية ، ١٣٦ .

ودراسته من زاويتين : أصوله . . واتجاهاته ، وتبين لهم أن هذا اللون من الاستعارة اعتمد على الانتقال من المجال الأدني إلى المجال الأرقي من مجالات الحواس أي من مجال اللمس «لون دافئ إلى مجال الإبصار والصوت ، كما أن انتشاره لم يكن مقصوراً على شاعر واحد أو لغة واحدة أو فترة واحدة[١]» .

وأعتقد أن غرابة الاستعارة المرفوضة تعود إلى اعتمادها على مبدأ التشابه كما قدمنا . إن هذا التشابه لا يعتمد على الخصائص الجوهرية لطرفي الاستعارة بمعني أنه لا يقف عند الشكل الخارجي أو الصفات الذاتية للأشياء أو احترام المشابهة الواقعية لعناصر الاستعارة ، بل يتعدى ذلك إلى الشعور الخاص بهذه العناصر والانفعال النفسي بها الذي يجمع بينها في ضوء من منطقه الخاص .



فأبو تمام مثلا وهو يجمع بين عناصر صورته ينظر إليها من أكثر من زاوية في قوله :

إذا خراسان عن صنبرها كشَّرت

كانت قتاداً لنا أنيابُها العُصُلُ

الزاوية الأولي خراسان التي تتبدل في وعيه الشعوري إلى حيوان مفترس مخيف وهذه زاوية أخري . ثم يتأمل من زاوية ثالثة في الكيفية التي تتآلف فيها خراسان وهي مكان وتاريخ وبشر- مع حيوان مرعب يلازمك رعبه في كل حال . المشابهة هنا لم تتم على المستوى المرئي أو الملموس ، ولكنها تمت على مستوى الوجدان والتصور في حدود التجربة الخاصة التي تري الاشياء من منظار يختلف عن المنظار الذي تراها فيه العين المجردة[٢] أو الواقع .

هذه الغرابة في صنع التشابه بين العناصر تعطي الاستعارة المرفوضة قدرة

---

(١) ستيفن اولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ١٨٥ .

على صنع «التوافق مع الاختلاف[1]» بحيث تبدو سمة خاصة بها تقريبا . وقد عرف أبو تمام في تراثنا الشعري بهذا الصنيع الفريد الذي تحول على يد الآمدي إلى نقيصة . ومن شعره الذي يترجم هذه السمة قوله :

خبر جلا صدأ القلوب ضياؤه
إذ لاح أن الصدق منه نهارُ

وقوله :

غليلي على خالدٍ خالد
وضيف همومي طويل الثواء[2]

فالخبر- في المثال الأول- عنصر سمعي ، يختلف عن النهار والضياء . وهما عنصران ضوئيان والضيف في المثال الثاني يختلف عن الهموم أولهما حسي والثاني معنوي . إطار التوافق بين هذه العناصر المختلفة فكرة التشخيص ، وهي ذات أساس نفسي كما بينا ، جمعت بين مجالات الخاصية البشرية ، وهو جمع يحتاج من التلقي إلى جهد غير عادي ، وإلي نظر غير تقليدي وإلا أحدثت له أمثال هذه الاستعارة صدمة ، وهذا ما جري إزاء قول أبي تمام :

فلويتَ بالموعود أعناقَ الورى
وحطمت بالإنجاز ظهرَ الموعدِ

وقوله :

هو كوكب الإسلام ، أية ظلمةٍ
يخرقْ فمخ الكفر فيها رارُ[3]

(١) المرجع السابق ، ١٧٥ .

(٢) أبو تمام ، الديوان ، ج٤ ، ١٨٠ ، ج٢ ، ٨٢ .

(٣) الديوان ، ج٢ ، ٦٨ .

ولأن تكوين عناصر هذه الاستعارة يتم كما رأينا على نحو مغاير لما عرف بالاستعارة القريبة التي تنمي الإحساس بالسكينة والاعتدال عند فئة من المتذوقين كما في (أتاك الربيع الطلق . . . .) وهي ذات منزع تشخيصي أيضا قريب المصادر قريب العلاقات ، فإن من سمات الاستعارة المرفوضة أن تؤلف بين المتنافر . وهو تآلف بين عناصر ليست مختلفة فقط وإنما متضادة متنافرة ، على نحو الجمع بين الموت مبعث الأحزان والخمر جالبة اللذات في قول أبي تمام :

يتساقَوْن في الوغى كأسَ موتٍ
وهي موصولة بكأسِ رحيقِ[1]

فالموت أصبح خمراً لأنه استشهاد ، والاستشهاد يؤذن بحياة أكثر نعيماً وأوفر لذة .

إن الاستعارة المرفوضة- بعد هذا التحليل والأمثلة- هي أبعد الاستعارات عن التشبيه ، وهذا ينفي تماما فكرة أن أصل الاستعارة تشبيه بمعني المشابهة التقليدية الذي يهدر استقلال الاستعارة ، ويجعلها فرعا من أصل . أما إذا أخذنا معني المشابهة في ضوء التحليل الذي قدمناه ، فإن السياق يتصل ويستقيم ، ويتأكد طابع الاستقلال للاستعارة المرفوضة من جهة . كما هو متأكد من قبل للتشبيه . بل إن ما جعل هذه الاستعارة مرفوضة هو تأبيها أن ترتد- في ذهن المتلقي- إلى عنصري التشبيه ، وتأبيها إلا أن تكون ترجمة فعالة وقوية للخيال من جهة في حركته وتواصله الدائب مع الذاكرة وما بها من أطر من جهة ثانية على النحو الذي قدمناه .

وإذا كانت الاستعارة المرفوضة نمطاً خاصاً من أنماط الاستعارة فإن الأنماط الأخرى- مثل هذا النمط- قد حوصرت بالتقاليد الأدبية من جهة ، والإلحاح على مطلب التوازن والاعتدال من جهة أخري . أما التقاليد الأدبية فبدلاً من أن

---

(١) الديوان ، ج٢ ، ١٠٥ .

تكون منجماً يتزود منه الشاعر في سفره الشعري ، صارت منطقة جذب قوية بما صنعته أيدي النقاد والبلاغيين واللغويين ، إذ جعلوها معياراً لا نماذج يستفاد منها ، وحاكموا كل شاعر إليه . وكما كان للغة عصور احتجاج ، صار للشعر أيضا عصور احتجاج . فصار الشعر الجاهلي خاصة والإسلامي والأموي عامة ، ممثلا هذه العصور ، وإطاراً يعود إليه الناقد والبلاغي قبل الشاعر ، ولأن صورة «التشبيه» كانت هي الصورة البلاغية الغالبة في أشعار الجاهليين وكلامهم حتى لو قال قائل «هو أكثر كلامهم لم يبتعد[1]» فقد صارالتشبيه الصورة التي يقاس إليها أي نمط من أنماط الاستعارة .

أما الإلحاح على مطلب التوازن والاعتدال ، فمطلب توفره صورة التشبيه دون أدنى جهد يبذله المتلقي . فطرفاه بارزان يكاد المرء أن يصافحهما بيديه واستقلالهما متوفر ، والعلاقة بينهما فضلاً عن قربها ووضوحها ، لا تجعل أحد الطرفين يذوب في الآخر أو يتفاعل معه لأنها تقف عند وجه من الوجوه . وما وفرته صورة التشبيه ، وفرته القصيدة التي أرادوا منها أن تحقق في بنائها الاعتدال والتناسب أو التوازن أيضا . وكما ألحوا على أن الفضيلة وسط بين طرفين ، فإن الاعتدال كما هو مطلب أخلاقي اجتماعي ، صار مطلباً جمالياً حاصر بناء القصيدة ، كما حاصر الاستعارة بشكل خاص . وصارت كل استعارة لا تحقق هذا المثل الجمالي استعارة مرفوضة ومشكوكاً فيها .

وبينما ألحت الأنماط الأخرى من الاستعارة على الوضوح والتأكيد- تأكيد المعني- أو هكذا أرادها النقاد خاصة في القرن الرابع- والمبالغة ، فإن الاستعارة المرفوضة كانت تطل على الحياة من منظور مختلف وهو تكريس الغموض لا من أجل الغموض ، ولكن لأنه صورة الحياة في كثير من جوانبها ، إن ما يبدو لنا منها وما نظن أننا نعرفه قطرة في بحر من الغموض والمجهول . وهذه الاستعارة

---

(١) المبرد الكامل ، ج٣ ، ٨١٨ .

بذلك فعل تحريضي على اكتناه هذا الغموض وسبر أغواره تحقيقا للذات وإرضاء للعقل ، وإشباعاً للوجدان .

وكما تكرس هذه الاستعارة الغموض ، فإنها تقدم لوناً آخر من الجمال ليس هو ذلك اللون الذي تبدو فيه الحياة هادئة باردة مسطحة ، وهي في حقيقتها غير ذلك ، وإنما هو لون يبحث عن متعة العقل في المعرفة باكتشاف التوافق مع الاختلاف واكتشاف التآلف في عمق المتنافر ، بحيث يبدو الموت خمراً لأنه استشهاد ، فيزول إثم الخمر ، ويبتعد الخوف من الموت ، ويتجلي إدمان الموت شهادة وفداء ، ومن ثم ينكشف البعد الأخلاقي والديني من خلال ما نعرفه إثما وتحريماً ، ومن خلال ما نخشي بسببه فراق الحياة . في هذه الاستعارة يتجلي أكثر من وجه من وجوه الحياة ، وينتفي الإلحاح على الاعتدال مادام لا يعانق الحياة .

ويبدو أن سيكولوجية الرفض تتجادل دوما مع سيكولوجية القبول سواء على مستوى النمط الاستعاري أو على مستوى وظيفته أو حتى على مستوى الأنظمة الدلالية . فإذا كانت الاستعارة المقبولة هي التي حددت طبيعة الاستعارة المرفوضة والعكس صحيح فإن كلاً منهما ينتمي إلى نظام دلالي واحد هو اللغة ، واللغة في حد ذاتها أصوات وأنساق ذات طبيعة اتفاقية من الجماعة اللغوية . ومع ذلك ، فهناك داخل هذا النظام اللغوي كلمات مرفوضة أو محظورة مثل «التابو» هي دوال على معان مرفوضة أيضا لا يرجي ذكرها ، وصيغ صرفية مهجورة أو مستهجنة ، وتراكيب مرفوضة تبرز الجمال في التراكيب المقبولة والمستحبة .

وكما يحدث هذا القبول والرفض داخل النظام الواحد ، يحدث أيضا داخل نظام دلالي غير لغوى مثل نظام الإشارات الجسمية الذي يضم عدداً كبيراً من المفردات الإشارية التي تنهض بها حركات الجسم وأعضاؤه ، وهي تؤدي دلالتها كما تؤدي الاستعارة أو الجملة دلالتها ، ويكفي أن نذكر أن العين تملك لغة خاصة فهي تعبر عما في نفس صاحبها إذا أراد أو لم يرد ، وإذا حاول أن يبدي

ما يريد أو يخفيه ، وهي تكشف عن الحب والبغض ، وهي لغة ذات تراكيب إيمائية خاصة تحمل من الغموض مثلما تحمل من الوضوح- كالاستعارة- ولا يفهمها إلا أهلوها أو من يملكون جهاز استقبال على درجة عالية من الذكاء والحساسية . ولها مفرداتها الحركية التي وردت في اشعار العرب وفي آيات القرآن الكريم .

وتنهض سيكولوجية الرفض بدورها داخل هذا النظام أيضا على النحو الذي تنهض به داخل نظام اللغة ، فتتحدد طبيعة المرفوض وطبيعة المقبول في علاقة من التجادل فالإشارات الجسمية تصاحب الكلمات (وقد تنفصل عنها في سياق ما) التي ينطق بها المتكلم الذي يحاول أن يعبر عن أفكاره ويتواصل مع غيره بهاتين الوسيلتين (الإشارات الجسمية واللغة) كما أن نظام الإشارات مثل نظام اللغة يستمد دلالته من اصطلاح الجماعة اللغوية . وكما يعرف نظام اللغة بعض الكلمات المحظورة أو المستهجنة يعرف أيضا النظام الإشاري بعض الإشارات الجسمية المحظورة أو المستهجنة والحركات الجسمية النابية والمنفرة[١] .

كما أن التقاليد اللغوية والأدبية هي التي حددت المقبول والمرفوض في اللغة وفي التصوير البلاغي ، فإن التقاليد الاجتماعية وهي جزء من البناء الثقافي هي التي حددت المرفوض والمقبول في النظام الإشاري الجسمي ، فالسلوك اللغوي- كالسلوك الإشاري- يمثل حقيقة فردية ، ولكنه أيضا يمثل حقيقة اجتماعية ومن ثم فإن المجتمع- في النظامين- هو الذي يقدم نموذج ما هو متفق عليه وما هو مرفوض أو مستهجن . وعلي هذا فإن الاستعارة المرفوضة هي بنية في نظام تخضع لما يخضع له ، وتنفرد بذاتها ، ولكنهما معا- البنية والنظام- يمثلان بنية في نظام من أنظمة المجتمع يتفاعلان رفضا وقبولا مع أنظمة هذا المجتمع ، وفي مقدمتها ثقافته .

---

(١) كريم حسام الدين ، الإشارات الجسمية ، ١٢٥ .

المبحث الثاني

الاستعارة المرفوضة والمجاز والبديع

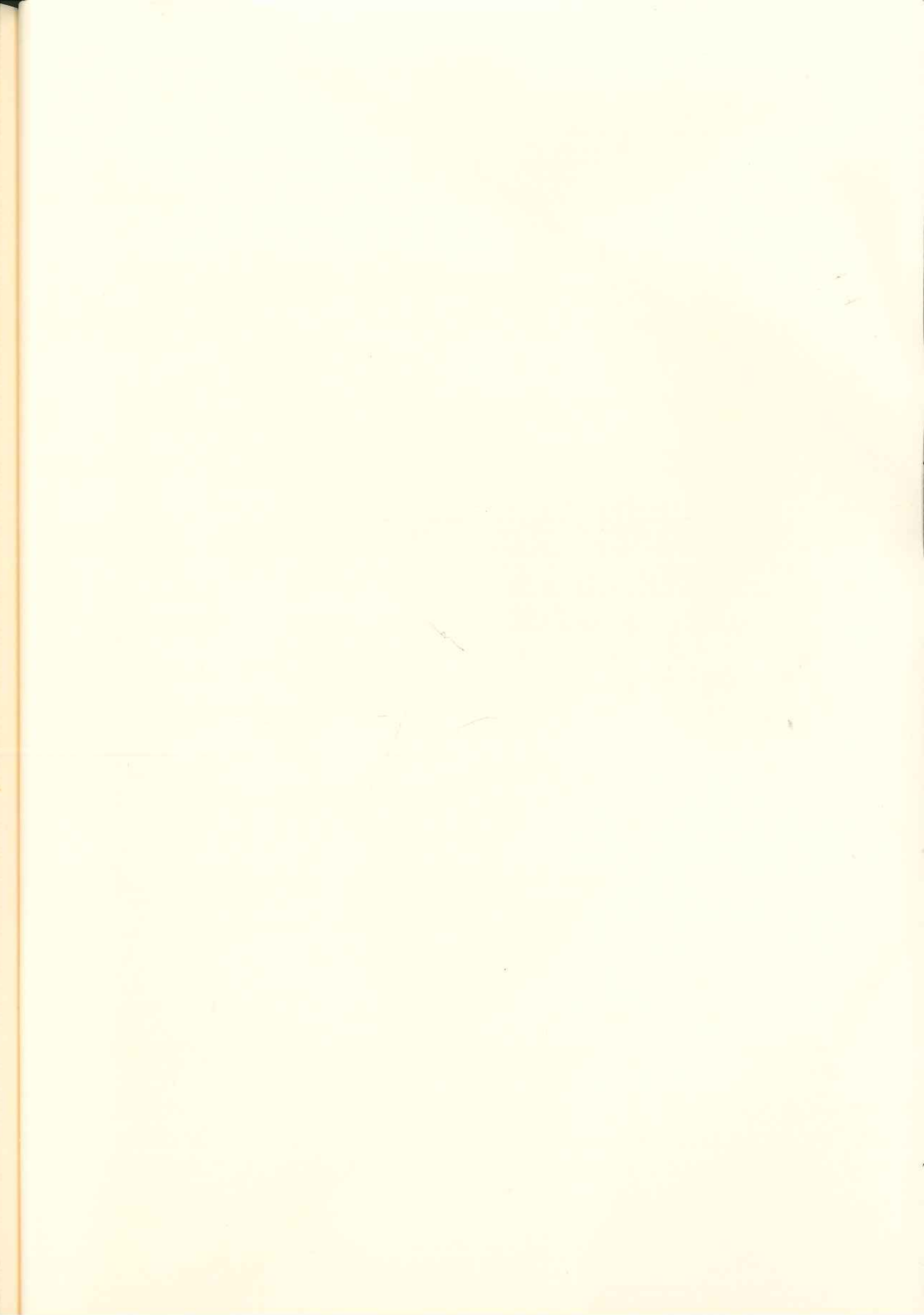
(أ) سياق البحث في الاستعارة.

(ب) المفهوم الأول.

(جـ) المفهوم الثاني.

(د) الاستعارة المرفوضة والغموض.

(هـ) الاستعارة المرفوضة والصدق والكذب.



المبحث الثاني
الاستعارة المرفوضة والمجاز والبديع

(أ) سياق البحث في الاستعارة:

ارتبطت الاستعارة المرفوضة بالشعرية التى تعني نفي التشابه والتقارب وتأكيد فردية التجربة الإنسانية ، ومنها فردية الأداء اللغوي الشعري تعبيرا عن تجربة أصيلة . ونفي التشابه يعني نفي التماثل أو المماثلة . فاستعارة تنهض على المماثلة هي استعارة لا قوة فيها ولا حراك . والنفور من الاستعارة المرفوضة أمر غير معقول لأنه رفض جوهر الشعر ، وحصره في المألوف والظاهر والمعتاد . والحقيقة أن الرفض وراءه مفهوم آخر لنمط من الاستعارات نهض على أساس مغاير . فكما رأينا أن الرفض والقبول حقيقة ملموسة في كل نظام دلالي ، فإن الرفض والقبول في الاستعارة حقيقة قائمة في موروثنا النقدي . وإذا كنا قد نهضنا حتى الآن – في هذا الجزء من البحث – بتأسيس الفكر الاستعاري ودوره في الفكر عامة ، وفي الشعر خاصة ، وبتأسيس مفهوم الرفض الذي حدد هذا النمط الاستعاري ، فإن البحث ينبغي أن يمتد ويتصل مع مسألة الرفض والقبول في هذا المورث . خاصة أن مصطلح الاستعارة في تراث علم الشعر العربي له سياقه الذي حدد ملامحه . والوقوف عند سياق هذا المصطلح يعني حتماً الوقوف عند لونين من الاستعارات حظيا أيضا بالرفض والقبول . ومن ثم صار لدينا ما يعرف بالاستعارة المرفوضة . وطبيعة الجدل الذي دار حول الاستعارة المرفوضة وتصورها على أنها استعارة متنحية من جهة ، وأن اتجاه الشعر العربي العباسي في تطوره ارتبط بالنوع المقابل بحيث يمكن القول إن تطور الشعر يعكس تطور الاستعارة كما أن تطورها صورة لتطور الشعر في هذه الفترة .

وارتبط البحث في الاستعارة باتجاهين : اتجاه الدراسات القرآنية التى نشأ في ظلها مصطلح المجاز ، واتجاه قضية القدم والحداثة فى الشعر التى نشأ فى ظلها مصطلح البديع . ومن ثم فإن تناول الاستعارة بوصفها مصطلحا ذا دلالة يعني تناولها من زاوية أنها مجاز أو لون منه ، ومن زاوية أنها رأس مذهب البديع ، يؤكد ذلك ناقد صائب الرأي في قوله : «والاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع[1]» .

والمجاز - عند ابن قتيبة - هو «طرق القول ومسالكه» ويمكن أن يوصف بأنه اصطلاحي ، لأن المجازات كان ينظر إليها على أنها خاصة بلغة العرب ، وإن تعددت فروعها وفي صدارتها الاستعارة . ولذا فإن الاستعارة من عناصر اللغة الثابتة ، كما أن كل أنواع المجاز - طبقا لهذا الفهم - تمثل جزءا غير منفصل من اللغة كما استعملها العرب القدماء ، وليست مقابل الحقيقة ، ولكنها مثل الاستعارة تقع وراء التطبيق المنطقي الصارم للغة . والاستعارة - في هذا الإطار - هي ابنة اللغة بمعنى أنها ليست فردية ابتكارية . وهذا ما جعل ابن قتيبة يبدأ تعريفه لها بقوله «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة ، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلا[2]» .

يتضمن هذا التعريف عدة أسس أولها : لا فردية الاستعارة وأنها جزء أصيل من اللغة ، ومن ثم فهي تمثل الظل الخيالي القريب لمنطقية اللغة وإشاريتها . ولذلك فإن «العرب تستعير» أي أن الاستعارة ، مثل مفردات اللغة وعلاقاتها ، اصطلاحية ، حتى وإن مثلث ظلا خياليا بسيطا أو قريبا لمنطقية اللغة . وثانيها : أن الاستعارة عند ابن قتيبة ليست علاقة تصورية أو «نسبة تخيلية» بين الأشياء ، ولكنها تقع في الكلمات أي في استبدال كلمة بكلمة أخرى في ظل علاقات ثابتة ومعروفة وهي المجاورة أو المشاكلة أو القرب الدلالي

---

(١) ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ، ٢٦٨ .

(٢) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ١٣٥ .

كأن تقول «ضحكت الأرض» ولا تعني إسناد الضحك إلى الأرض تخيلياً ، بل تعني «أنبتت» والعلاقة بين «ضحكت وأنبتت» هي علاقة مشاكلة . فالأرض «تبدي عن حسن النبات وتتفتق عن الزهر ، كما يفتر الضاحك عن الثغر[1]» .

وثالثها : أن الإصرار على توجيه المجاز هذه الوجهة - في هذا المجال من النشاط اللغوي «تأويل مشكل القرآن» وقف وراءه خوف كبير من القول في مجازات القرآن بمثل ما نقول في مجازات البشر . فمجاز القرآن كله صدق . وهو مردود إلى اللغة . والقرآن نزل عربياً أي على سنن هذه اللغة ومن ثم فإن ما فيه من مجاز ليس مجازاً بمعنى أنه مقابل الحقيقة أو بمعنى الكذب ، ولكن بمعنى أنه عربي .

ولو أن هذا الإحساس الأخلاقي إزاء المجاز كان قد توقف عند حدوده التى دار فيها ما حدث خلط بين مجالين : الاستعارة بوصفها ابتكارا فرديا . والاستعارة بوصفها من أصل اللغة . وهذا الخلط ترك آثاره على مجال فهم نشاط الاستعارة في الشعر ، وخاصة في ميدانها الآخر ، وهو البديع .

والبديع في عرف الناقد العربي القديم هو موقف الدفاع عن القديم من الشعر والثقافة أي أنه موقف ضد التطور . فالبديع في حد ذاته - الطباق والتجنيس والاستعارة - ليس جديداً وطارئاً على لغة العرب ، بل هو منها ، مثله مثل المجاز ، من أصل هذه اللغة . وعلى هذا فالفرق بين البديع بوصفه ابتكاراً فردياً ، والبديع بوصفه تعبيراً عن أصل اللغة كالمجاز ، ينبغي - عند هذا الناقد - ألا يكون واسعاً . والجاحظ - في هذا السياق - له مقولة طريفة يتبنى فيها هذا الموقف إذ يقول «والبديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان[2]» . ويبدو أن المقصود بالبديع عنده هو الاستعارة أو على وجه التحديد «نوع خاص منها هو ما سماه البلاغيون فيما بعد (الاستعارة

---

(١) المرجع السابق ، ص١٣٥/١٣٦ .

(٢) الجاحظ ، البيان والتبين ، جـ٤ ، ٥٥ ، ٥٦ .

المكنية) ويسميه (هو) المثل ، وهو ما نسميه الآن التشخيص ويمثل (الجاحظ) له بقول أحد الشعراء (هم ساعد الدهر) وقول آخر (هم كاهل الدهر)[١]» .

وارتبط البديع بالشعراء المحدثين ارتباطا قويا وعرف بهم وعرفوا به . وابن المعتز - كالجاحظ - يرد هذا الأمر إلى الماضي . فيرى أن هؤلاء المحدثين ، ومنهم أبو تمام لم يأتوا بجديد إلا أنهم أفرطوا في استخدام أنواع البديع التى عددها في كتابه . وقد جاءت في كتاب الله العزيز وحديث الرسول الكريم وفي أشعار المتقدمين .

ومادام البديع - وأول أبوابه الاستعارة على حد قول ابن رشيق - عربيا ، ومادام المجاز كذلك ، فإن البحث ينحصر إذن في المساحة المتروكة للشاعر ليؤكد فيها طوابعه الفردية . فالآمدى - مع أنه يرى أن مسلم بن الوليد أول من أفسد الشعر ، وأن أبا تمام أتبعه وسلك في البديع مذهبه فتحير فيه[٢] - يعتقد أن البديع في ذاته ليس مما يعاب عليه الشاعر لأنه في هذه الحالة لا يخرج عن كونه احتذاء لما ورد عن العرب في لغتهم وأشعارهم وهو احتذاء يحجم النشاط الفردي في استخدام اللغة . ولكن العيب هو «إسرافه في التماس هذه الأبواب (الاستعارة والطباق والتجنيس) وتوشيع شعره بها ، حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس[٣]» .

فالخلاف إذن حول الاستعارة - في ظل السياق الذي نشأت فيه : المجاز والبديع - خلاف يدور حول الحرية في تشكيل اللغة ، وعلاقة الشاعر بموروثه . فهي مقبولة إن لم تخرج عن إطار كلام العرب ، ومرفوضة إن ارتبطت بفردية الشاعر ، وكلام الآمدي صريح في ذلك ولو كان - يقصد أبا تمام - . . . «أورد

---

(١) شكري عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ٢١٥ .

(٢) الآمدي ، الموازنة ، ١٤٠ .

(٣) المصدر نفسه .

من الاستعارات ما قرب وحسن ، ولم يفحش ، واقتصر من القول على ما كان محذوا على حذو الشعراء المحسنين . . لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتآخرين . . لكنه شره إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولجلجه فكره[1]» .

(ب) المفهوم الأول:

وأبو تمام هو المثال الفريد على هذا الخلاف في موروثنا النقدي فقد أحدث شعره فراقا قويا بين مفهومين : مفهوم يمثله كلام الآمدي وابن المعتز والجاحظ واللغويون عامة ، وهو رد المجاز إلى لغة العرب ، ورد الاستعارة إلى ما اعتاد القوم في لغتهم وطرائق تعبيرهم ، وفاتهم أن في تراث لغة العرب شعراء أمثال امرئ القيس وزهير وتأبط شرا وذى الرمة صاغوا ألوانا من الاستعارات مثلث طوابع فردية خاصة في كيفية التعامل مع اللغة لا بوصفها تراثا جماعيا ، بل بوصفها تراثا فرديا أقصد أداة يصور بها الشاعر موقفه من الحياة والأحياء . والعجيب أن هذه الأمثلة وردت في كتب المجموعات الشعرية ، لكنها ساعة التحاكم لم تكن حاضرة في أذهان هؤلاء النقاد أو ربما لم يرضوا عنها وفسروها في سياق الاستعارات المشكلة . فأبيات مثل :

وإذا المنيــة أنشــبت أظفــارها

ألفــيت كل تميــمــة لا تنفعُ

ومثل :

فــقلت له لما تمطي بصلبــه

وأردف أعــجــازا وناء بكلكل

---

(١) المصدر السابق .

ومثل :

سقاه السُّرى كأسَ النعاسِ فرأسُه
لدى الكرى من أول الليل ساجدُ

ومثل :

فظل يناجي الأرض لم يكدح الصفا
به كدحة والموت خزيان ينظر

يحملونها على التشبيه ويحصرون فاعلية الاستعارة بين الكلمات : فالموت سبع والليل يناظر الجمل أو البعير فالبداية والوسط والنهاية تناظر : الكلكل والصلب والعجز والموت ليس له عين تنظر ، وإنما هي علاقة المشابهة على حد قول ثعلب . أما بيت ذي الرمة «سقاه السرى» فمن الأبيات المتعددة الاستعارات المركبة التى يمكن أن تحمل على الأساس السابق من تفسيرهم .

وحمل الاستعارة على لغة العرب يعني كما قلنا النظر إلى هذا التراث وكأنه إنتاج شاعر واحد لا تفاوت فيه ولا تباين ، ولا تأثير لتغاير الأزمان والأمكنة ، مع أنه يحمل في طياته كل ألوان التفاوت ، وكل درجات الفوارق الفردية . ومن الطبيعي أن تكون الاستعارة المرتبطة بهذا السياق هي الاستعارة التى تدور على التشبيه كما أشار عبد القاهر «موضوع الاستعارة - كيف دارت القضية - على التشبيه[1]» وأساسها الثاني نقل معنى اللفظ لا اللفظ ذاته ، أي نقل معني المسمى لا المسمى ذاته ، يؤكد عبد القاهر أيضا «إنا وإن جعلنا الاستعارة من صنعة اللفظ فقلنا اسم مستعار وهذا اللفظ استعارة هنا ، حقيقة هناك ، فإنا على ذلك نشير بها إلى المعنى من حيث قصدنا باستعارة الاسم أن نثبت أخص معانيه للمستعار له . يدلك على ذلك قولنا (جعله أسدا) وجعله

(١) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ٥١ .

بحرا وجعل للشمال يدا . فلو أن استعارة الاسم للشيء تتضمن استعارة معناه لما كان لهذا الكلام معنى[1]» .

وتأسيس عبد القاهر لهذا النمط من الاستعارة يعني في جانبه الأول اعتماد المقارنة بين الطرفين ، بحيث يظل كل منهما في معزل عن الآخر ، ولا يربط بينهما إلا معنى من المعانى هو ما أطلق عليه المناسبة بينهما أو وجه الشبه . واستقلال كل طرف عن الآخر يعني أن الموت لا ينظر على الوجه الاستعاري ولكن يعني أن الشاعر صنع للموت عينا كما جعل للشمال يدا ، فلا الموت في نظرته هو الإنسان ، ولا يد للشمال كما قال لبيد . ومن ثم فإن قيمة كل استعارة من هذا النمط ما تكشف من حقيقة هي أصلها فإن لم يكن لها ذلك فهي استعارة مرفوضة أو ينبغي على المتلقى أن يكد الفكر فإن لم يفلح بعد ذلك في اكتشاف الأصل ، فلا سبيل أمامه إلا الظن أو الحدس كما قال الآمدي أو أن يعدها من الرديء الذي هو غاية في القبح[2] كما يصف ابن سنان .

وابن سنان يؤمن صراحة بهذا الأصل فلابد للاستعارة من حقيقة هي أصلها وهي مستعار ومستعار منه ومستعار له وهي على ضربين : قريب مختار ، وبعيد مطرح . فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح ، والبعيد المطرح إما أن يكون لبعده عما استعير له في الأصل أو لأجل أنه استعارة مبنية على استعارة فتضعف لذلك[3] . ونص ابن سنان هذا يدور على قيمة الاستعارة في ضوء التشبيه على الرغم من علمه أن التشبيه غير الاستعارة . فيرى أن الاستعارة المبنية على التشبيه نوعان : قريبة وهي ما كان لها أصل واضح كقول زهير «وعرى أفراس الصبا ورواحله» فهي مؤسسة على

---

(١) المرجع السابق ، ٣٧٥ .

(٢) المرجع السابق ، ١٠٧ .

(٣) المرجع السابق ، ١٠٨ .

مجاز متداول «ركب هواه» صار أصلا لها . فكلمة الركوب تستدعى المطايا والرواحل وهذه نفسها تجعل فكرة تعرية الرواحل والأفراس أمر محتملا ومن ثم فإن التشكيل الاستعاري عند زهير في هذا البيت قد تم اختزاله لحساب المجاز المتداول الذي يعود إلى أصل اللغة ، أو اللغة بوصفها ملكا جماعيا . وهذه الاستعارة القريبة هي الاستعارة المحمودة بوصفها أقرب الاستعارات إلى الحقيقة لشدة ملائمة معناها (وليس اللفظ) لمعنى ما استعيرت له[١] .

أما النوع الثاني فهو البعيد المطرح من الاستعارات وهو كذلك لبعده عن أصله أو حقيقته أو لأنه «استعارة مبنية على استعارة فتضعف لذلك» وهذا تعليل أشبه بالعذر عن الفهم والتفسير فالاستعارة المبنية على استعارة عنده هي استعارة مركبة مكثفة الصلات الاستعارية لأنها مبنية على تعاقب محكم ومنظم من التحولات .

فالاستعارة هي إحداث تحولات في الفكر والتصور تبتدى عن طريق تحولات في اللغة ومثال ذلك عند ابن سنان بيت امرئ القيس الشهير الذي يربط فيه بين الليل والجمل يقول : «وبيت امرئ القيس عندي ليس من جيد الاستعارات ولا رديئها بل هو الوسط بينهما . . . . لأن امرأ القيس لما جعل لليل وسطا وعجزا استعار له اسم الصلب وجعله متمطيا من أجل امتداده ، وذكر الكلكل من أجل نهوضه . فكل هذا إنما يحسن بعضه لأجل بعض . فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز ، والوسط والتمطي لأجل الصلب والكلكل لمجموع ذلك . وهذه هي الاستعارة المبنية على غيرها[٢]» .

وحكم ابن سنان على هذا النوع من الاستعارات بأنه وسط لا يعني عنده استحقاق الحمد ، ولا استحقاق الذم ، وهو موقف وسط رآه مناسبا يجنبه الحكم على استعارات ربما استحسنها فريق قبله من النقاد والشيوخ وإن كان في موضع

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ابن سنان ، سر الفصاحة ، ١٢٢ ، ١٢٣ .

آخر يقرر رفض هذا النوع لأنه بعيد . كما يرفض أي استعارة تحمل نشاطا خياليا ويعدها معيبة مثل قول أبي تمام :

قــرَّت بقــرَّان عين الدين وانشــتــرت
بالأشـتـرين عـيـون الشـرك فـاصطلمـا[١]

فلا وجه عنده للربط بين «العين» و«الدين» أو «الشرك» وهذا يعني أن ابن سنان يعد التشابه شرطا أساسيا للاستعارة الجيدة ، وهي التى تخلو من العناصر التخيلية .

واللافت في هذا الاتجاه نحو فهم الاستعارة على هذا النحو أنه يجمع بين صورتين ، يجعل إحداهما الأصل ، والأخرى قائمة عليها ، مع أن الصورتين متمايزتان تماما ، وكما كان مصطلح «المجاز» ابنا شرعيا لبيئة المهتمين بالإعجاز وقضايا النص القرآني ، فإن الربط بين هاتين الصورتين على النحو البادي أمامنا الآن ، قد تم في القرن الرابع الهجري في البيئة نفسها . فالرماني يصف الاستعارة بأنها «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة[٢]» ، وهو وصف يقف بوضوح أمام فكرة «النقل» وفكرة «أصل اللغة» الفكرة الأولى تركز على أن المستعار يفارق المستعار له كما أشار عبد القاهر الجرجاني من قبل ، فالنقل هو نقل المعنى لا اللفظ ، أما أصل اللغة فيعني الاصطلاح أو التواضع على الدلالات ، أو يعني الاستعمال غير المجازي والنقل هو عن الطريق الذي يتم به نقل الدلالة من أصلها غير المجازي ، إلى أصل مجازي وذلك بهدف الإبانة .

وإذا كان الرماني في القرن الرابع ، وابن سنان في القرن الخامس يعدان التشبيه من أصل اللغة أو يخص أصلها ، إذا توافرت فيه أداة التشبيه عند الأول

---

(١) أبو تمام ، الديوان شرح التبريزي جـ١ ، ١٥٤ .

(٢) الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص٦٩ .

وإذا توافرت أو لم تتوافر هذه الأداة عند الثاني ، فإن الاستعارة والتشبيه إذن يلتقيان من حيث إن الاستعارة هي نقل معنى من مجال إلى مجال لملائمة بينهما وهذه الملائمة هي التناسب والشبه تحقيقا للهدف وهو الإبانة .

والتخالف بين الصورتين عند الرماني يتحقق على مستوى الظاهر أو إن شئنا استخدام مصطلحات اللغة على مستوى البنية السطحية فكلاهما يجسد معنى التشبيه عن طريق أداته ، وطرفيه والمقارنة بينهما . والاستعارة عن طريق نقل الكلمة – معنى الكلمة – من مجال إلى مجال دون استخدام أداة التشبيه . وما يجمع بين المجالين هو أصل الاستعارة أي الشبه بينهما .

ومن ثم نرى أن مفكري هذا الاتجاه في فهم الاستعارة ضيقوا حدودها وحاصروها حصاراً تاماً ، مرة بالبحث فيها عن أصل هو حقيقتها كما زعموا ، ومرة بردها إلى التشبيه واعتبار التشبيه مجازيا من أصل اللغة ، ومرة بتفريغ محتوى الفعل الاستعاري بوضعه فيما يسمى النمط الأوسط أو الاستعارة المبنية على غيرها ، وهي الاستعارة المردودة إلى المجاز الشائع في أصل اللغة ، أو اللغة بوصفها موروثا جماعيا . كما تبدي في بحث هذا الاتجاه أن فكرة المجاز التي وضعها ابن قتيبة في كتابه تأويل مشكل القرآن قد تركت أثرها القوي في فهم الاستعارة وتحديد طبيعتها على هذا النحو ، وتحديد دورها – إن كان يرجى لها دور – في تحقيق ظل جميل وشفاف للحقيقة .

إن مسوغ هذا اللون من البناء الاستعاري لدى البلاغيين والنقاد هو الوصول إلى الحقيقة ومهمة هذا البناء أن يزيدها «وضوحا» و«انكشافا» أي أن البحث عن المعنى هو الأصل والاستعارة تأتي إما لشرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه . أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه[1] كما يقول أبو هلال العسكري . وما كان للاستعارة أن تكون لولا هذا الدور التجميلي الشكلي فلولا أن الاستعارة تتضمن ما لا تتضمن الحقيقة من

(١) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ٢٧٤ .

زيادة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا[1] .

بل إني أعتقد أن الاستعارة - عند هؤلاء المفكرين - صورة محاطة بكثير من الريبة والحذر ، فالحقيقة أولى منها ، وهي زائدة . والعرب ما فاضلت بين الشعراء - وهذا رأي شيخ ضليع هو عبد العزيز الجرجاني - على أساس ما صنعوا من استعارات ، بل على أساس ما حققوه من شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته . وسلمت السبق لمن «شبه فقارب» «ووصف فأصاب» . والإصابة والمقاربة وجها الحقيقة البارز ، وسبيلها التشبيه وشرف المعنى .

وإذا كانت العرب قد سلمت السبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، فإنها لم تعبأ بالاستعارة رأس البديع ، ولا التجنيس أو المطابقة «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض[2]» وكأن الفعل الشعري من الممكن أن يتحقق دون الاستعارة من وجهة نظر هذا الشيخ الجليل .

ويبدو أن للشيخ وجها من العذر فيما يقول فمازالت أصداء قضية البديع المرتبط بأبي تمام جلية في نصه ولغته ، ووعيه أولاوعيه . إن هذا الرأي صيغ تحت تأثير هذا اللجاج حول أبي تمام الذي أفسد الشعر بمذهبه في البديع ، ولذلك نجد أن الشيخ يركز على الألوان الثلاثة التى ركز عليها فارس هذه القضية في كتابه الموازنة وهي الاستعارة والجناس والمطابقة . ولقد خيف من الاستعارة بسبب الإطار الذي طرحت فيه ، وضيق عليها بسبب المجال الذي نما فيه مصطلح المجاز .

ولذلك فإن عبارة أبي هلال العسكري السابقة التى تحدد علاقة الحقيقة بالاستعارة فيما تأتي به الاستعارة من زيادة يمكن تأويلها في سياق ليس بعيدا عن هذين السياقين : البديع والمجاز . هذا السياق هو النظر إلى وظائف الاستعارة من خلال وظائف اللغة كما تراها البلاغة التقليدية ، وهي الإخبار والإمتاع

---

(١) المصدر السابق .

(٢) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة ، ٣٤ .

والتأثير[1] فمن خلال الوظيفة الأولى نجد أن الاستعارة تعلو على الحقيقة لا في مجال الإخبار عنها أو نقلها، ولكن بما تحققه من عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق والاختيار الذي يتم بين عناصر هذه الدلالة. وهذا يجعل الاستعارة وسيلة لتخفف القول من بعض العناصر غير الضرورية. وهذه وظيفة تتفق تماماً مع توجيهات أعلام هذا الاتجاه في فهم الاستعارة من شيوخنا سواء عند الرماني الذي ارتبط بمصطلح «النقل» و«أصل اللغة» أو عند ابن سنان في «أصل التشبيه» أو عند ابن قتيبة و«مفهوم المجاز» أو عند غيرهم ممن ذكرنا.

وفي ضوء الاعتزاز بربط المجاز - ومنه الاستعارة - بأصل اللغة عند هؤلاء يمكن النظر إلى وظيفة أخرى من وظائف الاستعارة، وهي إعطاء اسم لما لم يسم في الواقع وهذه وظيفة ذات شقين: الأول تسمية ما لم يطلق عليه اسم من الأشياء أو المعاني. فالأشياء مثل سيارة أو قطار. فالقطار قديما قافلة الجمال استعيرت لوسيلة من وسائل المواصلات، وكذلك السيارة. والمعاني كأن نطلق تعبير «عنق الزجاجة» على إنسان نراه في موقف شديد الصعوبة. وهذه التسميات الاستعارية - مع أهميتها - سرعان ما يتلاشى بعدها المجازي، وتنحصر قيمتها في إثراء المعجم الدلالي.

وأما الثاني فتصوير حالات وجدانية ذاتية لا سبيل إلى وصفها إلا الوصف الاستعاري مثل تجارب المتصوفة التى تند على اللغة، وتجارب شعراء الغزل العذرى خاصة. فالاستعارة عند هؤلاء تمكنهم من التعبير عما لا يمكن أن تحتمله اللغة في بعدها الملموس والمعتاد.

والتماس وظيفة الاستعارة من الشق الثاني يعني التركيز على الوظيفة الجمالية التى تفترق تماما عما هو معروف من ربط الاستعارة بالتحسين والتزيين،

---

(١) صلاح فضل، الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ط٢، ص٨٠.

كما يعني افتراق الاستعارة عن التشبيه ، وإن كان بينهما من الصلة ما لا ينكر . ولكن وجود هذه الصلة لا ينبغي أن يؤدي إلى إهدار استقلال وسيلة تعبيرية لحساب صورة أخرى مهما كانت الظروف والأسباب .

وأيا كانت وظائف الاستعارة عند مفكري أو ممثلي هذا الاتجاه ، فإن من الواضح أن اعتماد التشبيه أصلا للاستعارة ، واعتماد نقل معنى اللفظ لا اللفظ ، يمثل أهم الأسس التى يبنى عليها مفهوم الاستعارة . وقد حصر هذا المفهوم النشاط الاستعاري في عناصر مفردة تمثلها الكلمات المفردة . وقد بدا ذلك واضحا في تناولهم عديداً من الأمثلة ، كان جل سعيهم هو أن يكتشفوا وجه العلاقة بين الوافد والأصيل ، وقد يصح هذا المسلك في تناول استعارة ترى «النرجس عينا» ، وهي استعارة قريبة «استعارة مثلية» بنيت على أساس حلول حسي محل حسي ، يجسدها قول الشاعر :

الشاعر :

شمس دُجْنٍ تْطلعت من قضيبٍ
أمرتْ عينها بسبي القلوبِ

وقوله يصف خمراً :

وقهوةٍ كوكبها يُزْهِرُ
يسطع منها المسك والعنبر[1]

ففي البيت الأول عبر بالشمس عن الفتاة ، وفي الثاني عبر بالكوكب عند زبد الكأس . وأمثال هذه المواد الحسية سهلة الإدراك لا يتوقف القارئ عندها كثيرا ، وهي تخاطب الحس قبل أن تخاطب الفكر . فالاستعارة هنا حدثت من كلمات مفردات إلى كلمات مفردات ، أو من عنصر إلى عنصر ، وإن كان

(١) أبو تمام ، الديوان ، جـ٤ ، ٢٣٠ ، ٢٥١ .

التماثل لا ينصرف إلى الشكل قبل أن يكون تماثلا في الداخل .

ولكن هذا التناول البسيط للبنية الاستعارية ، وهو البحث عن عناصر مفردة تتشابه مع مثيلاتها ، لا يقترب من الاستعارة بوصفها بنية كلية ذات علاقات تخطت استقلال كل عنصر . لأنها لا تشير إلى أسماء أو كلمات مفردات ، وإنما تشير إلى أشياء إذ لا تحول الاستعمال الحقيقي للكلمة إلى استعمال مجازي ، ولكنها تحول الأشياء الحقيقية إلى أشياء تخيلية عن طريق اللغة التى تدل عليها وتشير إليها وتحولها في التصوير . وليس سهلا بالنسبة للذهن في حالته العادية أن يميز بين الاسم وحامله ، فقد يتحدث الإنسان عن الاسم في حين أنه يقصد - في حقيقة الأمر - الشيء الذي يطلق عليه الاسم خصوصا عندما يكون هذا الشيء ذا وجود تخيلي كما هو الشأن في الاستعارة . فاستعارة مثل (إذا المنية أنشبت أظفارها . . . .) لا تقوم بين عناصر مفردة يمكن مقارنتها كما في الاستعارة المثلية السابقة ، أو أية استعارة يتم تناولها في ضوء البحث عن أصل تشبيهي ونقل معنى اللفظ لا اللفظ ، ولكنها تقوم بين مجموعة من العلاقات التى توجد بين عناصرها (والعلاقات هذه إما أن تكون أفعالا أو مواقف) والتماس المشابهة لا يتم على الأساس السابق من المعالجة ، ولكنه في حالة كهذه يعد شبكة مركبة من اتجاهات مختلفة يمكن التقاطها فكريا وعاطفيا ، ولا يمكن استيعابها عن طريق الحواس[١] .

(ج) المفهوم الثاني:

ومن ثم فإن هذا الفهم يقودنا إلى صياغة تصور آخر للاستعارة يعد مقابلا للتصور السابق ، وهو الذي دار حوله الخلاف المشهود بين كُتَّاب أمثال الآمدى والحاتمي وعبد العزيز الجرجاني ، وشعراء أمثال أبي تمام والمتنبي . أعني أن هذا

---

(١) فلفهارت هاينركس ، يد الشمال : آراء حول الاستعارة ومعني المصطلح ، بحث ترجمة سعاد المانع ، فصول ، يناير ١٩٩٢ ، ١٩٧ .

التصور لم يكن غريبا عن الفكر النقدي أو البلاغي ، ولم يكن ما يمثله لدى الشعراء في القديم أو في شعر المحدثين العباسين قليلا أو معدوما . وقد توقف ثعلب - قبل هؤلاء الكتاب - عند أمثلة عديدة منه - قدمنا عددا منها فيما سبق - عوملت على أساس ما فيها من التشبيه أو التمثيل أو ما افترضوه فيها من التشبيه أو التمثيل . ففي بيت ذي الرمه . . . «وساق الثريا في ملاءته الفجر» نسبوا «الملاءة البيضاء» إلى الفجر على أساس التمثيل بالراعي الذي يسوق أغنامه ، ورأوا أنها تعادل الفجر على أساس المشابهة التى تشتق من البريق المشترك بينهما[1] .

ومن هذا يبدو لنا أن الاستعارة المحمودة هي الاستعارة التى بنيت على أساس بيِّن من التشبيه القريب ، وهو ما كانت فيه أداته بينة أيضا ، أو ما كان على صورة التشبيه البليغ كما أشار ابن سنان الخفاجي فيما سبق . ومن ثم فهي أقرب الاستعارات إلى الحقيقة وهي كما صاغ مفهومها عبد القاهر الجرجاني « . . . أن تجعل الشيء ليس له» وهذه الاستعارة لا إشكال فيها ولا غموض ، لأن الأصل الذي بنيت عليه قريب وبسيط ، ويمكن إدراكه من خلال تفرقة عبد القاهر بين التشبيه والتشبيه التمثيلي . فالتشبيه غير التمثيلي وهو الأصل الذي بنيت عليه الاستعارة المحمودة - وبتعبير البلاغيين - الاستعارة التصريحية - «ما كان وجه الشبه فيه أمرا بينا بنفسه لا يحتاج إلى تأول وصرف عن الظاهر لأن المشبه فيه يشارك المشبه به في صفته .[2]» ومن ثم فإن هذا التشبيه يكون وجه الشبه فيه حسيا أي مدركا بإحدى الحواس الخمس الظاهرة ، وهي السمع والبصر والشم والذوق واللمس ، كما يكون الوجه فيه عقليا حقيقيا أي ثابتا في ذات الموصوف كالأخلاق والغرائز والطباع . وهذا الضرب قد يسميه عبد القاهر «التشبيه الظاهر» ، وقد يسميه «التشبيه الأصلي الحقيقي» وقد يطلق

---

(١) المرجع السابق ، ٢٠٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ٨٣ .

عليه «التشبيه الصريح» ويظن أن إطلاق صفة «التصريحية» على هذا اللون من الاستعارة جاء من هذا السبيل[1] .

أما التشبيه التمثيلي فهو ما لا يكون الوجه فيه أمرا بينا بنفسه بل يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل والصرف عن الظاهر لأن المشبه لم يشارك المشبه به في صفته الحقيقية ، وذلك الضرب يتحقق فيما إذا كان الوجه ليس حسيا ، ولا من الأخلاق والغرائز والطباع العقلية الحقيقية ، ولكنه يكون عقليا غير حقيقي ، أي غير متقرر في ذات الموصوف[2] . والوجه في هذا التشبيه قد يكون عقليا مفردا ، كما قد يكون عقليا مركبا . ودرجة التركيب والتكثيف في هذين اللونين التشبيه غير التمثيلي والتشبيه التمثيلي ليست واحدة ، بل إنها تكاد أن تكون منعدمة في أولهما ، حاضرة جوهريا في ثانيهما .

فإذا ما كان الأول يمثل القرب الدلالي الشديد ، ويلح على ثبات العناصر وتمايزها ، ويقترب من المجاز بوصفه من أصل اللغة ، فإن ما يبني عليه من صور كالاستعارة المحمودة أو التصريحية ، لابد أن يتمتع بكل هذه الصفات ، وأن ينهض نقيضا قويا من خلال جدلية الرفض والقبول للاستعارة المرفوضة التى بنوها على أساس التشبيه التمثيلي البعيد المركب والمكثف المتميز بالإيغال الدلالي ، والإلحاح على الغموض الجمالي والبعد عن متناول الحواس ، وعن الظاهر من المعاني والأشياء ، وبالاقتراب من الخفي من العلاقات بحيث يحتاج إلى تأويل وصرف عن الظاهر . وهي صفات صارت أساسية للاستعارة المرفوضة ، وصار التقابل بين الاستعارتين - كما هو واضح - دالا على ذوقين ، ونظرتين إلى القيم والكون والإنسان ، كما هو دال على لونين من الصياغة الشعرية في موروثنا الشعري أحدهما ما مثل التوافق والتواؤم ، وهو جماليات

---

(١) بدوي طبانة ، علم البيان ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ط٢ ، ص ٨٩ .

(٢) انظر الأسرار ، ٨٣ وما بعدها .

عمود الشعر ، والثاني ما مثل التباين والخروج ، والحرية في التعامل مع هذه الجماليات .

ولقد نما هذا الإدراك بتباين هاتين الاستعارتين منذ وقت مبكر في تراثنا خاصة فيما يتصل بالأساس الذي بنيت عليه الاستعارة المرفوضة ، فقد استعمل اللغويون القدماء أمثال الأصمعي كلمة «مثل» بدلا من أو إلى جانب كلمة «استعارة» . ومصطلح «مثل» يعني حرفيا المشابهة ، ومنه «التمثيل» الذي يشير إلى التعبير المجازي غير الموضوعي ، أي المفارق للحقيقة وإذا عكسنا الأمر قلنا إن التمثيل هو تطبيق المثل على موضوع معين أو ضرب مثل للشيء حسب التعبير العربي المألوف ، واستمرت كلمتا التمثيل وضرب المثل تردان مترادفتين في الاستعمال عند عبد القاهر الجرجاني[1] .

وبناء على هذا الوعي المبكر ، فإن الاستعارة المرفوضة تم تناولها على أساس أن بها مثلا يتعمقها أو يكمن وراء بنيتها السطحية . وهذا ما دعا «ثعلب» مثلا إلى أن يقول في «والموت ينظر» وفي «إذا المنية» : «لا عين للموت» و«أن الموت ليس له مخالب[2]» مشيرا إشارة ضمنية إلى أن هذه الأشياء التى لا وجود لها والتى نسبت إلى العنصر الرئيسي - المنية الموت - إنما هي أشياء اخترعها خيال الشاعر على سبيل التمثيل حلا لما تمثله شبكة هذه الاستعارة من تداخل العلاقات .

ومع أن الوعي بهذه الاستعارة المرفوضة وعي مبكر كما رأينا ، وهو أسبق من الوعي بالاستعارة المحمودة المبنية على أساس التشبيه الظاهر ، فإن الإحساس بها من قبل الشعراء والنقاد لم يكن واحدا . فقد اختارها فريق من الشعراء المحدثين بدأ ببشار ثم مسلم بن الوليد ، ثم أبي نواس حتى تمثلت بصورة أوضح عند أبي تمام وتبدت على نحو لافت في شعر المتنبي . وكان اختيارها دليلا على ما أحرزه

---

(١) فلفهارت هاينركس ، يد الشمال ، ١٩٨ وانظر الأسرار ، صـ ٢٢١ .

(٢) المرجع نفسه ، ١٩٨ وانظر ثعلب ، قواعد الشعر ، صـ ٥٧ .

هؤلاء الشعراء - على تفاوت بينهم - من رقى ثقافي وحضاري شكل إحساسهم نحو العالم والكائنات . وأضفى على صورهم أبعاداً فكرية فلسفية مركبة كانت هذه الاستعارة وعاءها المناسب .

وعلى النقيض من هؤلاء الشعراء ، نجد النقاد والمتذوقين مضطربين في أحكامهم على هذا اللون من الاستعارة ، يبحثون فيها مرة عن أصل من الحقيقة أو الشبه فلا يجدون . وتزداد حيرتهم فيند عنهم مثلما ند عن الآمدى أمام صنيع أبي تمام «ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس» أو مثلما بدر من أبي الحسن الجرجاني من أن العرب لم تكن تفاضل بين الشعراء على أساس من الاستعارة إن كانت هي ما يصنعه أمثال أبي تمام وكذلك ما انتهى إليه ابن رشيق وابن سنان الخفاجي من استبعادها من مجال الاستعارة الجيدة . يقف ابن رشيق عند استعارة ذي الرمه «وساق الثريا في ملاءته الفجر» ويرى أن الشاعر أخرجها مخرج التشبيه ، وعند استعارة لبيد «وغداة ريح . . .» ويرى أن هناك من الشعراء من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه . ثم يعلق عليهما معا قائلا : «وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذى الرمة ناقص الاستعارة ، وإذا كان محمولا على التشبيه ، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد . وهذا عندى خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القريبة . وعلى ذلك مضى جلة العلماء وبه أتت النصوص عنهم وإذا استعير للشئ ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء[1]» .

واستمر هذا الإحساس بالنفور من الاستعارة المرفوضة التى صارت تعني بكلمات عبد القاهر «جعل الشيء الشيء ليس له» وتبلور في رأي كاتب متأخر في القرن السابع الهجري هو ابن الأثير ت ٦٣٧هـ حيث يذكر أن الاستعارة ما هي إلا تشبيه مختصر وأن الاستعارات التى ظلت مرفوضة هي إما تشبيه مضمر

---

(١) ابن رشيق العمدة ، جـ١ ، ٢٦٩ .

الأداة ، وإما نوع قبيح من التوسع في الحالات الأخرى التى لا يمكن افتراض التشبيه فيها(١) .

هذا على الرغم من أن عالما مثل عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس قد توقف عند هذين اللونين من الاستعارة ، وتناولهما حسب طبيعة كل منهما . أما الاستعارة المحمودة فلا خلاف حولها . وأما الاستعارة المرفوضة - وهي بمصطلحات البلاغيين القدماء الاستعارة المكنية - فهي دلاليا الاستعارة التشخيصية كما عرضناها في القسم الأول من هذا البحث . والخوض في التشخيص أو الاسترسال في الحديث عنه لم يكن مغريا لعبد القاهر وهو أشعري لأنه سوف ينتهي به - وهو الباحث في الإعجاز القرآني - إلى التشبيه والتجسيد مما يتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة وأهل السنة عموماً . ومن ثم كان لابد أن يبحث عبد القاهر عن سبيل آخر يفض به هذا الإشكال . فعليه ألا يقول بالتشخيص من ناحية ، وألا يقول بالتشبيه على النحو المعمول به في الاستعارة التصريحية .

فاتجه إلى توسيع أساس المشابهة ، أو بمعنى أوضح اتجه إلى التشبيه التمثيلي أو فكرة التمثيل التى قدموها أساساً للاستعارة التشخيصية أو المكنية المرفوضة والتشبيه التمثيلي لا يحافظ على ثبات الدلالة بين عناصره ، ولا يقف عند حدود الظاهر بل يحتاج لإدراك وجه الشبه إلى تأول يربط ما بين البنية السطحية والبنية العميقة ، وهنا تتسع دائرة المشابهة وتنهض الاستعارة المرفوضة عليها .

وبيان ذلك أن عبد القاهر يرى أنك في هذا اللون من الاستعارة تأخذ الاسم عن حقيقته ثم تضعه موضعا لا يشير فيه إلى شيء أي أنه غير مرتبط بذات منصوص عليها ويصبح هذا الاسم «خليفة لا سمه الأصلي ونائبا

---

(١) فلفهارت هاينركس ، يد الشمال ، صـ٢٠١ وانظر ابن الأثير ، المثل السائر جـ٢ ، صـ٨٣ حيث يقول : «والتشبيه المحذوف : أن يذكر المشبه دون المشبه به ويسمي استعارة» .

منابه[1]» ثم يتجه إلى تحليل بيت لبيد «وغداة ريح . . .» ليوضح فكرته «ذلك أن جعل للشمال يدا ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه ، يمكن أن تجرى اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك (انبري لي أسد يزأر) و(سللت سيفا على العدو لا يفل) لأن معك في كل هذا ذاتا ينص عليها ، وترى مكانها في النفس إذا لم تجد ذكرها في اللفظ وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد ، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده . وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل ولا سبيل لك إلى أن تقول : كني باليد عن كذا وأراد باليد هذا الشيء أو جعل الشيء الفلاني يدا كما تقول : كنى بالأسد عن زيد وعنى به زيدا وجعل زيدا أسدا . وإنما غايتك التى لا مطلع وراءها أن تقول أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفا كتصرف الإنسان في الشيء يُقلِّبُه ، فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق الشبه . وحُكْمُ الزمام في استعارته للغداة حُكْمُ اليد في استعارتها للشمال إذ ليس هنا مشار إليه يكون الزمام كناية عنه ، ولكنه وفَّى المبالغة شرطها من الطرفين ، فجعل على الغداة زماما ليكون أتم في إثباتها مصرفة كما جعل للشمال يدا ليكون أبلغ في تصييرها مُصرَّفة[2]» .

ينهض دفاع عبد القاهر عن الاستعارة المرفوضة في هذا التحليل على أن الاستعارة المرفوضة لا تشير مثلما يشير التشبيه أو الاستعارة المحمودة إلى «ذات ينص عليها ، وترى مكانها في النفس» وهي لذلك تعتمد على التخيل الذي يظل فارغا إن لم يعتمد على التأويل الذي يحيل العلاقات الحسية إلى معان مجردة ، يرتد تأثيرها إلى طبيعة تركيبها في اللغة ، وإلى صورتها التى انطبعت في العقل أو الخيال . وهي بذلك مثل التشبيه التمثيلي الذي لا ينهض إلا

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ص٢٣١ .

(٢) نفسه .

بهذه الآلية من التفسير والفهم . وكما ينهض التشبيه على المقارنة تنهض الاستعارة على الادعاء الذي لا يتحقق بطريقة واحدة بل تتنوع مسالكه ، وتتفاوت درجاته بتفاوت اتساع المشابهة أو ضيقها أو بتفاوت نوع الاستعارة من تصريحية محمودة إلى مكنية أو تشخيصية مرفوضة .

واللافت للنظر أن عبد القاهر لا يخفي إعجابه وتقديره لهذا الضرب من الاستعارة «وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول في إيجاب وصف الفصاحة للكلام ، بل هو أقوى منه في اقتضائها والمحاسن التى تظهر به ، والصور التى تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب . وإن أردت أن تزداد علما بالذي ذكرته لك من أمره فانظر إلى قوله : (سقته كف الليل أكؤس الكري) . وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئاً بالكف ولا أراد ذلك في الأكؤس ، ولكن لما كان يقال : سكر الكرى . و(سكر النوم) استعار (للكرى الأكؤس)[1]» .

جمال هذه الاستعارة - فيما يرى عبد القاهر - أنها لا تحيل إلى تشبيه ظاهر وأنها تقع في إطار علاقات العناصر - الليل - الكرى - الكؤوس - الكف - السقيا - هذه العلاقات ليست اتفاقية ، ولا تمثل خصائص جوهرية ولا تعرف الثبات ، بل هي متغيرة ومتحولة ونسبية . فقد يكتشف شاعر آخر علاقات أخرى بين هذه العناصر ليس فعل السقيا بؤرتها الأساسية . ومن ثم فإن اكتشاف هذه العلاقات يمثل تحولا بين مفردات من العناصر ، ولكنه تحول ضروري في وظائف هذه العناصر في بنية كلية هي بنية الاستعارة التى أمامنا «سقته كف الليل أكؤس الكرى» ولأن هذا التحول لا يمكن أن يتجسد إلا من خلال الفعل اللغوي ، فإن هذا التحول قد حدث أيضا في وظائف البنية اللغوية .

ففعل «السقيا» لم يقع - كالمعتاد - ممن عرف به ، ولكنه وقع من «كف

---

(١) المرجع السابق .

الليل» و«كف الليل» هي التى تدير «أكـؤس الكرى» وبما أن الليل لا كف له ، والكرى لا كؤوس له ، فإن الإضافة اللغوية جسدت هذا التحول الاستعاري في علاقات كل عنصر بالآخر ومن ثم توارى ظل التشبيه في هذه الاستعارة ، كما توارى ظل البحث عن أصل يمثل إطارا مرجعيا لها . وأصبحت هذه الاستعارة تمثل في ذاتها حقيقة كلية تامة التكوين ومكتملة الوجود إذ تحتفظ في بنيتها بكل مسوغات وظيفتها .

(د) الاستعارة المرفوضة والغموض:

وقد أدرك عبد القاهر ما تمتاز به الاستعارة المرفوضة من تكثيف تصويري يرتد إلى مبدأ جوهري فيها يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التى يمارسها الخيال الشعري ولم يكن تقديره هذا مفارقا لطبيعتها اللغوية التى تمثل جسدها الحي الذي يترجم خاصية التحول كما قدمنا ، فيقول عنها إنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن أنواعاً من الثمر[1]» .

ولابد أن ينتج عن التكثيف التصويري اكتناز لغوي يحمل في طياته مستوياته من الدلالة تجعل هذا اللون من الاستعارة شديد الغموض والغموض بصفة عامة مقوم أساسي من مقومات لغة الشعر . وإذا كان الغموض يمثل ألوانا متباينة ، فإن أفضل ألوانه وأليقها بالشعر هو الغموض الناتج عن الحدة الشعرية أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص الشعري قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته ، وتكشف عن خصوصية الغموض داخل هذا النص بحيث يتميز الغموض من نص إلى نص كما يتميز الأفراد بخصائص وملامح من فرد إلى فرد «والغموض في الخطاب الشعري غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوال المستخدمة ، وهذا لا يعني إخفاء المدلول ، بل يعني أن يحيل القارئ

---

(١) عبد القاهر ، الأسرار ، ٤١ .

على مدلول غامض أي على مستوى من المفاهيم والمعاني هو في حد ذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه[١]» .

ويبدو أن هذا القدر من الغموض الشعري هو سر جماله أو حسنه ، وهذه مسألة نفسية محضة لأن «المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف[٢]» كما يري عبد القاهر في «الأسرار» .

ولأن مدار الغموض الشعري يتعلق بالمدلولات ، فإن «أصل الحسن معلول لأصل الدلالة[٣]» . كما يصف ابن الحديد . وطرق الدلالة متعددة من مجال إلى آخر . فإذا كانت المعاني على قدر الألفاظ في مجال علمي أو مجال تكون وظيفة الدوال فيه وظيفة إخبارية فإن البحث عن «الحسن» في الدوال يعني بالبداهة «إشباع الجملة» بتعبير ابن أبي الحديد أي الانتقال من مجال تكون اللغة فيه وسيلة إلى مجال تكون فيه غاية . فإذا «كثرت المعاني وكانت الألفاظ تعني بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروبا من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات والتنبيهات فكان فيه غموض[٤]» .

والثابت أن عبد القاهر وابن أبي الحديد كليهما يربط الغموض بلغة الشعر على وجه من التلازم . فعبد القاهر يركز على البعد الدلالي للغة الشعر . وابن أبي الحديد ينظر إلى لغة الشعر بوصفها لغة خاصة تتضمن «ضروبا من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات» . وهي ألوان التصوير التى تحقق البعد الدلالي كما يراه عبد القاهر . ولذا يفرق كل منهما بين ما يحدثه التصوير الشعري من غموض ،

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي ، بحوث في النص الأدبي ، ١٥٩ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، الأسرار ، ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٣) ابن أبي الحديد ، الفلك الدائر علي المثل السائر ، ص٣٠٥ ، ٣٠٦ .

(٤) المرجع نفسه .

وبين الغموض الناشئ عن أسباب مفارقة للغة الشعر . فابن أبي الحديد يقول «ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطي أي كالغموض في الهندسة أو القياس أو الفلسفة (والكلام في الجزء)» وكذلك عبد القاهر يرد على من لم يفهم قصده من الغموض بأنه لم يرده «فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب[1]» .

وإذا كانت لغة الشعر هي لغة تمتاز بالغموض على هذا النحو فإن الاستعارة هي قوامها . فاللغة نشاط حيوي يعتمد على الاستعارة التى تفتح المجال أمام علاقات بين الأشياء لم تكن مدركة من قبل والتفكير كله عملية استعارية يتم على نحو ما قدمنا في القسم الأول . ففي سؤالنا عن كيفية عمل اللغة نسأل عن كيفية تقدم الفكر والشعور ، وكل مظاهر نشاط العقل[2] ومن ثم تقع الاستعارة في قلب نشاط الفكر ، وفي قلب لغة الشعر ، ويتعلق بها الغموض الشعري تعلقا لافتا . وبالطبع نقصد من الاستعارة هذا اللون التشخيصي المرفوض الذي يكتنفه كثير من الغموض نظرا لخفاء العلاقات بين عناصرها . وكما أن الغموض في جوهره متعلق بالمدلولات لا بالدوال ، فإن الاستعارة المرفوضة في حد ذاتها من مهمتها البحث عن مدلولات غير مألوفة أي البحث عن نظم من المفاهيم والمعاني والعلاقات غير معتادة ولا متوقعة . ولذا فإنها تضرب على وتر حساس عند المتلقى وهو بناء القيم والتصورات والمعاني أو باختصار مفردات بنائه الثقافي ، فتأتى على مبدأ الانسجام في هذا البناء وتجعله مهتزا أو على الأقل يبدو نسبيا .

فإذا كانت الاستعارة بنوعيها المحمود والمرفوض تعكس الثقافة التى تقع فيها والبيئة التى تنبت فيها بمعنى أنها نسبية ، فإن هذه النسبية تزداد حدة وتوترا في

---

(١) عبد القاهر ، الأسرار ، ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٢) مصطفي ناصف ، نظرية المعنى في النقد الحديث ، ص٥٠ .

الاستعارة المرفوضة لأنها تمثل رؤية فردية خالصة هي رؤية صانعها ، وتزداد حدة هذه النسبية من متلق إلى آخر لأن كل متلق له تجربته الشخصية وبناؤه الثقافي الذي يحدد له ما يرفض وما يقبل .

فاستعارة مثل قول المتنبي «فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه» لا تحمل قدرا هائلا أو كبيرا من التوتر والكثافة الدلالية ، لأنه يربط فيها بين البحر وسيف الدولة على أساس من الشبه الصريح ، واقتراب أو اشتراك حقلي الدلالة لكل منهما . ولذا فإن درجة النسبية في مثل هذه الاستعارة غير مفاجئة لأنها لا تحمل رؤية فردية خالصة للبحر أو لسيف الدولة ، ولم ينشأ من تلاقيهما على هذا النحو أي علاقة جديدة مفاجئة أو غير مفاجئة ، بل إنها أتت لتدعم العلاقة الدائمة المألوفة بين البحر وعطاء الممدوح . ففيها من عموم النظرة أضعاف ما فيها من خصوصيتها .

يختلف الأمر تماما أمام استعارة «في لهاث الشمس» فكل من «اللهاث» و«الشمس» يمثلان حقلين دلاليين متباعدين ، والمشترك بينهما يكاد يكون ضعيفا إن لم يكن معدوما . ولذا فإن درجة التوقع في علاقة هذين الحقلين معدومة . وهذا ما أدى إلى أن تكون هذه الاستعارة أكثر مفاجأة بسبب الجمع بين عنصرين متباعدين دلاليا . وهو جمع أدى إلى غموض في المفاهيم والمعاني ، وهو غموض مستحب ، وإن أثار إشكالا في الفهم ومعاناة في الإدراك لأن «موقعه من النفس أجل وألطف» على حد وصف عبد القاهر .

ويبدو أن مسألة غموض الدلالات في الصور مسألة ليست جديدة ، بل هي قديمة متصلة بكل عصر ، لأن المتلقى ليس على درجة واحدة من الفهم والإدراك والوعي . وبالطبع فإن تفاوت مستوى المتلقي لا يجعل منه معيارا صالحا لتحديد درجة الصورة ومنها الاستعارة المرفوضة على وجه التحديد . وهذه مسألة وعاها عبد القاهر عندما تحدث عن التشبيه التمثيلي الذي دقت علاقاته ، كما دقت العلاقات في الاستعارة المرفوضة مؤكدا خصوصية ذهن المتلقى إذا اعتمدناه معيارا : «ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن يرتفع عن طبقة

العامة[1]» وإذا كانت طبقة العامة لا ترقى إلى هذا المستوى من الفهم ، فإن طبقة الخاصة تكون مؤهلة ذهنيا وذوقيا للتفاعل الإيجابي مع منظومة العلاقات في الصورة الاستعارية . وهذا أمر يبدو صحيحا في ضوء المقابلة بين العامة من الناس والخاصة ولكنه يبدو غير صحيح إذا كان على إطلاقه أي بعيدا عن حدود المقابلة . فما كل عقل بقادر على كشف أستار المعنى ولو كان من الخاصة . وما كل ذوق بحساس أمام نبضات التوتر الاستعاري وهذا ما يؤكده عبد القاهر في هذا السياق «ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه المعنى . ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس من دنا من أبواب الملوك فتحت له[2]» .

إن أبواب المعنى عليها من الحجاب ما عليها ، ولها من المهابة والجلال ما لها وسبلها ليست واحدة ولا معادن الشعراء واحدة . إن نص عبد القاهر على إيجازه يكتنز أضعافا مضاعفة من الدلالات في هذه القضية . ليس للمعنى وجه واحد ، ليس إليه سبيل واحد . فإن كان الفكر سبيلاً فما كل صاحب فكر يملك هذا السبيل وإن كان الذوق سبيلا فما كل ذوي الأذواق تباح لهم حرمات المعاني فليس عرافا من تزيا بزي العرافين ولا كل من اقترب من أبواب الملوك أذن له .

وبناء على ذلك فإن قيمة الاستعارة المرفوضة قيمة معرفية جمالية إذ تجسد موقفا فكريا وجماليا في سياق عمل شعري واسع . وهذه القيمة كأي قيمة معرفية وجمالية ليست مطلقة تخاطب كل الناس وتحتفظ بطابع عصرها ذوقيا وثقافيا كما تحتفظ بسمت مبدعها وروحه . وإشكالها أمام عقولنا لا يعني سقوطها أو اتهامها بل يعني ضرورة مراجعة أدوات الفهم والتفسير والتذوق ،

---

(١) عبد القاهر ، الأسرار ، ٤٧ .

(٢) المرجع نفسه .

وامتحان قدراتنا بتعريضها إلى ما لا تألف لتكتشف ما لا تعرف ، بدلا من حصرها في حدود ما تألف فتعتقد في صدق كل ما تعرف وتقع في أسر التحيز والانغلاق ، والإيمان الزائف بأننا قد ملكنا كل أقطار الحكمة ، وأين ذلك العقل الذي أفلح في «شق الصدفة» وكان «في ذلك من أهل المعرفة» .

إن الاستعارة المرفوضة على هذا النحو تعلمنا بقدر ما تفاجئنا لأنها تكتشف على الدوام المجهول من الحياة «وليس ثم فرق بين تعلم الحياة وتعلم ما تفعله الاستعارة ولذلك كان تدريب الآخرين على ملاحظة الاستعارة ، وفعلها جزء ضروريا من التربية[1]» أليست التربية اكتساب أنماط من السلوك وألوان من العادات تأخذ بأيدينا نحو التعامل الصحيح مع الحياة؟ وأليست الاستعارة المرفوضة فتحا لأبواب المجهول على هذا النحو بحيث تعلمنا كيف نتصافح مع الجمال المختبئ وراء الوجه الظاهر للأشياء والسلوك والعادات .

(هـ) الاستعارة المرفوضة والصدق والكذب:

إن هذا المحتوى المعرفي الجمالي المتعلق ببناء الدلالة في لغة الشعر هو الذي دفع بكثير من العقول إلى الشك في جدواه ، والتقليل من شأنه واتهامه بالكذب وحصر التجربة البشرية في أحد وجهيها الصدق أو الكذب ، وسيطر على الإنسان إحساس أخلاقي زائف بأن الصدق ما لمسته يداه ، ورأته عيناه ، أو سمعته أذناه ، وفاته أن هذا اللون من الصدق صدق مخادع لارتباطه بخداع الحواس ، وبالظاهر من القول والبراق من الفعل ، وأن هناك في التجربة البشرية مستوى وجدانيا يحمل صدقه في ذاته ، ويملك برهانه على نفسه ، لا يعرفه إلا من ذاقه ، ولا يقترب منه إلا من عرفه ، وليس كل الناس بقادرين عليه وشاءت حكمة الله أن يكون بعضنا هم الذين يحتضنون أسراره وبيدهم مفاتيح أبوابه ، وعندهم أسرار

(١) مصطفي ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوب ، ٤٩٥ .

لغته فكان المجاز، وكانت الاستعارة في قلب المجاز وكان القول الشعري.

وفي تراثنا فريق ربط بين المجاز والحقيقة على أنهما نقيضان، ورموا الاستعارة بالكذب لأنها ابنة المجاز، وإذا كانت الاستعارة إجمالا قد وصفت بالكذب، فإن الاستعارة المرفوضة على نحو خاص أقرب الأنماط الاستعارية إلى هذا الوصف، إن لم يكن لها على وجه الخصوص فكيف يسوق الفجر في ملاءته الثريا وكيف تقر عين الدين وكيف ينظر الموت وكيف تنشب المنية أظفارها وكيف تسقيه كف الليل أكؤس الكرى وعلى أي نحو؟ إن لم يكن هذا مفارقا للحقيقة ومناقضا ومن اختراع وهم الشاعر.

لقد كان هذا الفريق في تراثنا أسيرا لنظرته الأحادية إلى التجربة البشرية إما صدقا وإما كذبا. ولأن الاستعارة تمثل عصب الفن القولي- أعني الشعر- الذي لم يكن للعرب علم أصح منه فكان لابد أن يفرقوا بينها وبين الكذب على سبيل التأويل.

فالاستعارة أولاً تفارق الكذب بالبناء على التأويل، وبنصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر. بخلاف الكذب فإنه لا تأويل فيه وقائله لا ينصب قرينة على إرادة خلاف الظاهر[1]، بل يبذل المجهود في ترويج ظاهره. وهذه تفرقة لا تميز حقا من باطل ولا تبحث في خصوصية أنماط الكلام. فمن يكذب لا ينهض إلى إنشاء نص أدبي هدفه منه تمرير الكذب. وإن فعل وجاز علينا فما هو بكاذب لأنه سيكون قد استعان بكل وسائل التعبير القولية في الوصول إلى وجداننا قبل عقولنا ولا يعنيني حينئذ من أي نقطة بدأ، لأني لا أحاسبه على ما في نفسه، بل أحاسبه على ما قال إن جاز استخدام كلمة «الحساب» في هذا السياق. وما كل الكذابين بأدباء ولا شعراء، ومن ثم فإن الكذب في حد ذاته ليس فنا قوليا مطروحا للدرس ذا تقاليد حتى يمكن مقارنته بأمثاله.

---

(١) لطفي عبد البديع، فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٦، ص ٢٢٥.

وثانياً إن الاستعارة بناء كلي يحمل صدقه في ذاته ، لا يستمد من الخارج دليل صدقه ، ولا يقوم على صدقه تأويل أو برهنة أو دليل . وليس مطروحا هذا المدخل في فهم الاستعارة . إنها ليست وثيقة إثبات أو نفي ضد أو مع صاحبها ، وليس لها وجود مستقل عن العمل الذي تمثل فيه لبنة من لبناته . وإذا كان ما يسمى «بالمعنى» شيئا بعيد المنال ، فلماذا لا نصدق أن اللغة شديدة المراوغة والتفلت من بين الأصابع كمن يهم بإمساك الماء في قبضة يده خاصة إذا راودها الشاعر عن نفسها في مجال مثل الشعر أو الأدب ؟ . وهل ينجح الشاعر حقيقة بعد أن يفرغ من الكتابة في الإمساك بتلابيب هذا السراب المسمي «بالمعني» حتى نبادر بالبحث عن الصدق والكذب؟ .

من الجائز بل من الأكيد ، أن يكون الصدق والكذب مبحثاً في علم المنطق أو الفلسفة ، أو مناهج البحث في العلوم . ومن العجيب أن يكون مبحثاً في مجال البحث في لغة الأدب وجماليات الاستعارة أو التشبيه – وإن كان ذا أصل – وكل ألوان المجاز . ولذلك تمادوا في القول بأن المجاز المرسل بينه وبين الكذب نسب وقربي ، «ففي قولهم (جاءت القرية) كذب لولا التأويل ونصب القرينة . وظلت الاستعارة أقرب ألوان المجاز مع ذلك إلى الكذب لسببين[1]» : أنها مشتملة على دعوى اتحاد المشبه والمشبه به مع تغايرهما في نفس الامر . وهذا عين الكذب لو لم يكن التأويل . وهذا يتصل بصورة أوثق بالاستعارة المرفوضة القائمة على علاقة بعيدة من المشابهة واتحاد العناصر . والسبب الثاني أن البعد بين المعنيين المجازي والحقيقي في الاستعارة أكثر وضوحاً وهذا السبب يعني أنهم يفهمون الاستعارة على أنها نقل من الأصل إلى فرع هو المجاز . وزيادة البعد بين المعنيين تقتضي زيادة المشابهة بالكذب . ولذلك يصبح واضحاً لماذا سادت الاستعارة المحمودة وحوصرت الاستعارة المرفوضة . ويبدو التساؤل عن سيطرة الأولي وحصار الثانية أمراً مقبولاً .

---

(١) المرجع السابق .

وبعد ، فقد رأينا أن الاستعارة في سياقها الذي نمت فيه - وهو المجاز عند الكتاب في الإعجاز القرآني ، والبديع كما تبدى عند نقاد الشعر - قد صارت إلى لونين : لون محمود ومرغوب ، ولون مذموم ومرفوض . وجاء الحمد والرفض أو الذم من طغيان مفهوم المجاز كما صيغ وتحدد عند كتاب الإعجاز على مجال مثل مجال الدراسات النقدية في الشعر العباسي ، تبلور البديع في رفض كل ما هو جديد يغاير الموروث أو يباينه مباينة واضحة ، والتقي مع المجاز بوصفه دالاً على لغة العرب وطرق التعبير عندها ومسالكه . مع أن الموروث من الشعر القديم لم يكن كله نمطا واحدا من حيث الاستعارات . ولم تكن كل استعارات القرآن الكريم على حسب ما يهوى هؤلاء الكتاب أو يظنون .

وفي هذا الأمر ، ارتبطت الاستعارة المحمودة بالتشبيه الظاهر ، بل صارت كل استعارة عندهم ينبغي أن تنطلق من تشبيه واضح معلوم مما يجعلها في حدود المألوف والقريب وما ألفته العرب . وإذا كانت الاستعارة المرفوضة ذات وجود أسبق من تنظير أسس الاستعارة المقبولة ، حيث وردت لدي كثيرين من الشعراء الجاهليين والإسلاميين ،فإن جدلية الرفض والقبول قد أدت إلى تكريس الرفض ، وتكريس القبول ، بحيث أدى هذا إلى إخراج عدد كبير من الشعراء المحدثين من دائرة عمود الشعر ووصفهم بأنهم أصحاب مذهب أسرفوا فيه وغالوا هو مذهب البديع . وصار البديع يعني هذا اللون من الاستعارة المرفوضة ونما الاهتمام المتزايد - في المقابل- بالاستعارة المقبولة أو المحمودة . وظلت الاستعارة المرفوضة ذات أثر متصل من القديم إلى الجديد ، وهي تنمو وتتبلور في شعر فريق من المحدثين بصورة بارزة ومتطورة عما كانت عليه عند الشعراء الجاهليين والإسلاميين لاستفادتها من ثقافة عصرها ، ورقي العقول التي تناولتها رقيا أبعد مما كان عليه الشعراء السابقون .

وهنا يمكن القول إذن إن الاستعارة المرفوضة هي استعارة ذات تراث وليست نبتا غريبا ، وأن الاستعارة المقبولة لم تزدهر على نحو لافت إلا في ظل تداول مفاهيم المجاز والبديع والاستعارة عند الكتاب في العصر العباسي . وهو التداول

الذي انتهي إلى التزاوج الشرعي بين التشبيه والاستعارة على نحو قاطع في بيئة الكتاب في إعجاز القرآن الكريم : عند الرماني الذي كان أول من عرف التشبيه والاستعارة طبقا لعلاقتهما المتبادلة . فالتشبيه والاستعارة عنده يقومان بالغرض نفسه من ربط شيئين على أساس من منحى مشترك بينهما معا بطريقة يقوم فيها التشبيه بإعطاء الاستعارة بياناً أكثر .

وبالطبع فإن هذا التزاوج لا يصل أبداً - بل يتقاطع - بمفهوم الاستعارة المرفوضة التي نهضت على معنى آخر للتشبيه مستمد من مبدأ المشابهة كما قدمناه لا من مبدأ المماثلة . فالرماني يمثل تقاليد تختلف عن تلك التي يمثلها من كتبوا عن الشعر . فمصطلحات علماء الإعجاز استمدت جانباً منها من مصطلحات مفسري القرآن التي تضافرت فيها جهود النحويين وعلماء التفسير وعلماء أصول الفقه . وفي هذه المجالات كانت الاستعارة ترد على أنها مصطلح يشير إلى استعمال الكلمات في معني غير معناها الحقيقي . وظلت أفكار الرماني هذه متداولة ومؤثرة ومبلورة كل الجهود المبذولة قبله في هذا المجال . وصارت الصفة العامة للاستعارة الجيدة تقوم في جوهرها على المقارنة مثل التشبيه .

ومن الطبيعي ، وقد صارت الاستعارة أول أبواب البديع كما يقول ابن رشيق ، أن تكون استعارات أبي تمام أول الاستعارات التي تمثل خروجا على مفهوم الاستعارة المحمودة ، وأن تتمحور حول شعره جدلية الرفض والقبول التي تبدو بوضوح في «الموازنة» وهي الوثيقة الأولي التي دونت حول المقبول والمرفوض عند أبي تمام . ولذا نقف عند هذه الوثيقة لنتخذها نقطة البداية في طرح نماذج مرفوضة من الاستعارة وما دار حولها من جدل يكشف عن الاستعارة المرفوضة على نحو تطبيقي . والجزء التطبيقي في هذا البحث يمثل الجزء الثالث بعد جزأيه الأول والثاني .

وقد اخترت أبا تمام بالذات لاعتبارات أولها : أنه أول شاعر في هذه الفترة دار حوله الجدل على نحو مكتوب وموثق في مؤلف مخصوص ، بينما دار جدل

حول شعراء آخرين سابقين عليه ، ومعاصرين له ، لكنه لم يتبلور في مؤلف مفرد كما حدث لأبي تمام . وثانياً : أن ما كتبه الآمدي كان نقطة البداية التي نمت وتطورت في العصور التالية ، ودار الجدل حول الأمثلة التي أشار إليها الآمدي في شعر أبي تمام بحيث صارت صورة مادية ملموسة للمرفوض والمقبول من الاستعارة في تراثنا البلاغي والنقدي .

وثالثها : أن أبا تمام بوصفه شاعراً معبراً عن الحياة الجديدة - في عصره في جانبها العقلي - لم يكن يريد الاستعارة القريبة أو الطباق القريب ، فليس في الصور القريبة ما يبهر السامعين . وكأنه رأى أن القياس على المعاني الغريبة التي وردت في القليل من الشعر القديم غير محظور على الشاعر المحدث ، وهذا في حد ذاته سلوك مخالف منه ، في نظر علماء الشعر والبيان واللغة والقرآن . ثم إنه عاش في فناء الفكر الفلسفي ، عصر المأمون والكندى ، فأكتسب دقة في الفكر ، واهتدى في أغلب الظن إلى حقيقة أن مخزون الصور في العقل لا ينفد ، وقدرة العقل على التأليف بينهما لا تحد[1] .

ورابعها : أن الأمثلة التي رآها الآمدي أمثلة مذمومة مرفوضة من شعر أبى تمام ظلت هى نفسها الأمثلة التي تناولها معظم من جاء بعده - على امتداد العصور- على أنها أمثلة دالة على الاستعارة المعيبة والمرفوضة . ومعنى هذا أن ما قرره الآمدى فى القرن الرابع بشأن المرفوض من الاستعارة ، ظل كما هو ، وظلت ظلال الأحكام المتعلقة به واحدة ، كما ظلت طريقة الفهم والتفسير - آلية التفسير - واحدة على نحو ما سنبين فى هذا الجزء من البحث . فلو أن الآمدى كان قد استحسن هذه الأمثلة مثلا وراءها مقبولة محمودة ، لما وجدنا احداً ممن جاء بعده - على حد اعتقادى - يتناولها بالرفض أو بالزراية أو التقبيح . وهذا يعني أن الأحكام التي أطلقت على الاستعارة المرفوضة في معظم تراثنا النقدي والبلاغي ، هي أحكام متواترة بمعني أن الاتباعية مثلت قاعدة أساسية في

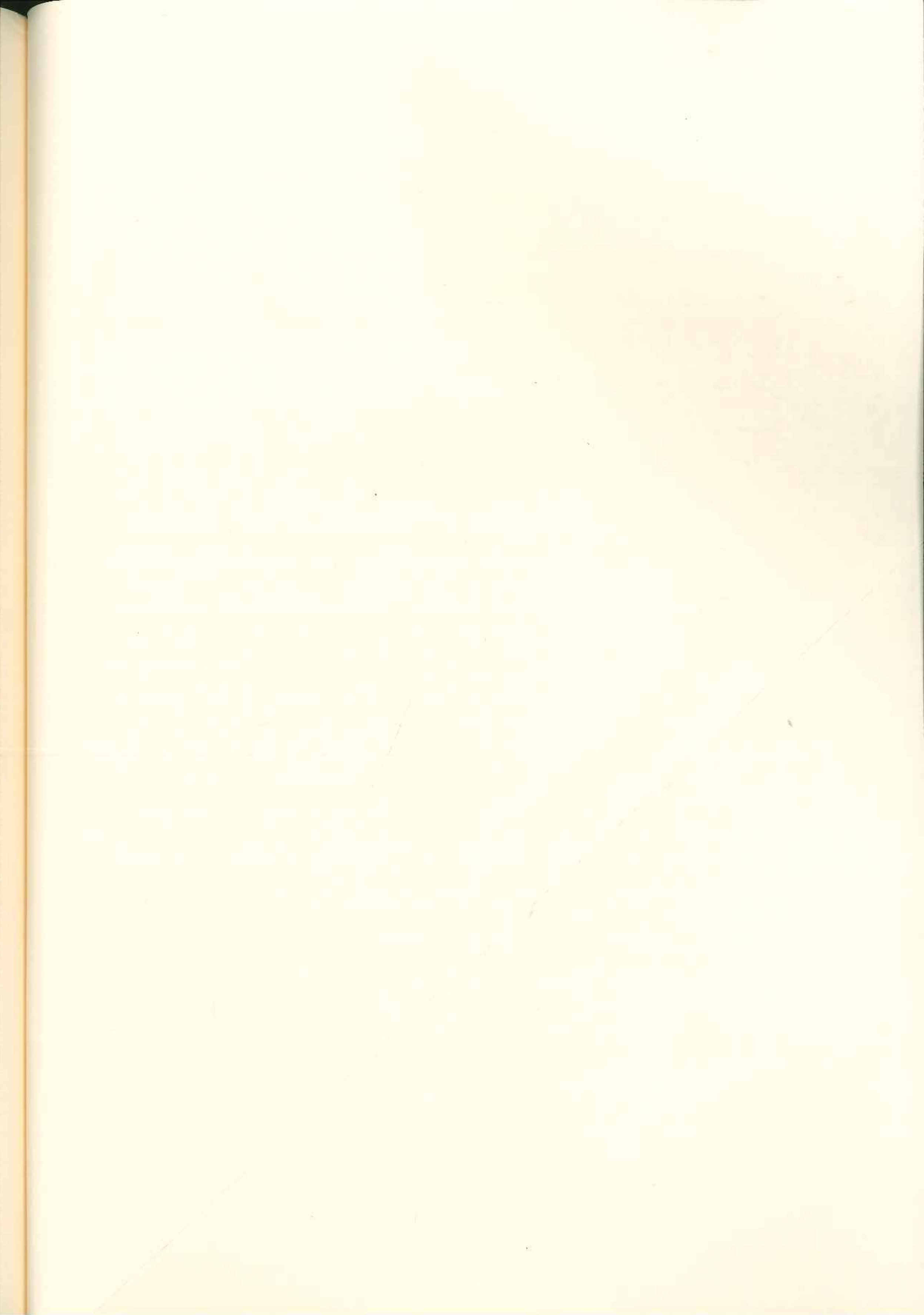
(١) شكري عياد ، المذاهب الادبية والنقدية ، ٢١٩ .

صياغتها وترسيخها ، وليس النظر العقلي المتحرر من أسر الزمن الماضي والكسل العقلي .

وقد يبدو للقارئ مثلا أن هناك تباينا في بعض الحالات بين لاحق وسابق ، وهذا صحيح ، لكنه - أمام المتأمل - يبدو تباينا ظاهريا لا يفارق الاختلاف حول دلالة لفظ أو تأويل تشبيه ، ويرسخ الأسس الثابتة في الفهم والتفسير وهي أسس ارتبطت بالتراث الذي تبلورت فيه الاستعارة المحمودة . وإن صح كل ما قلناه حتى الآن على الأمثلة المرفوضة من شعر أبي تمام ، فإنه يصح بالتبعية على الأمثلة المرفوضة استعاريا من شعر المتنبي أو مسلم أو ابن الرومي أو أي شاعر محدث تجسدت في شعره هذه السمة الأسلوبية .

ومن نافلة القول أن نشير إلى أن كل من رفضوا هذا اللون من الاستعارة رفضوه من خلال البيت أو البيتين . ولم ينظروا إلى موقع هذه الاستعارة في سياقها ببناء الدلالة في القصيدة كلها . وهذا يعني أنهم عاملوا القصيدة معاملتهم للشاهد النحوي . فالنحاة لم يكن - ومازالوا - يعنيهم من البيت إلا موضع الشاهد وهو كلمة أو كلمتان على أحسن تقدير . ينظر إليهما بعيداً عن سياق التفاعل الدلالي على مستوى بناء البيت كله . وهؤلاء الكتاب لم يكن يعنيهم على الإطلاق إلا التقاط البيت وفصله عن علاقاته . ثم فصل «بنية الاستعارة» من البيت سواء أكانت هذه «البنية» جملة فعلية أو اسمية ، أو صيغة إضافة . هذا إذا كانت الاستعارة فيه غير مركبة ولا مكثفة فقد ترضيهم واحدة وتغضبهم أخرى ، أو قد تنال كل الاستعارات غضبهم ، فيصبح البيت كله مرفوضا .

وقد ترتب على ذلك - كما سوف نرى - جزئية الأحكام وتشابهها ، وتعبيرها عن العام المشترك لا الخاص المتفرد ، ووقوفها عند ذوق الناقد أو الكاتب الذي يحاول أن يستعين بما يؤيده من اللغة بوصفها إرثا جماعيا ، وطرائق عامة للقول قد تم الاتفاق عليها .



المبحث الثالث

نماذج الاستعارة المرفوضة

أولا: طبيعة الأحكام النقدية:

(أ) ثقافة الآمدي وطبيعة حكمه النقدي.

(ب) تواتر الحكم النقدي.



أولا: طبيعة الأحكام النقدية:

(أ) ثقافة الآمدي وطبيعة حكمه النقدي:

بما أن الآمدي في «الموازنة» يمثل نقطة البداية، في تناول أمثلة الاستعارة المرفوضة، فإن أحكامه ستظل في الغالب هي الأحكام التي يرددها كل من تناول هذا الموضوع بعده من الكتاب النقاد أو البلاغيين.

وقد انطلق الآمدي في فهمه وأحكامه من ثقافته التي حددت مصطلحاته، وأقامت آليات التفسير عنده. والآمدي في ذلك هو مثل شديد الوضوح على ما بلغته الاستعارة المحمودة من تنظير وتأسيس، وعلي تراث هذه الاستعارة.

فالآمدي رجل لغوي وتلميذ مخلص لمدرسة البصرة بحكم تلمذته على أبي الحسن الأخفش، والرماني عالم من علماء الإعجاز القرآني- ارتبطت الاستعارة المحمودة لديه بالتشبيه الصريح، كما ارتبطت بأصل اللغة- استفاد من جهود النحويين والأصوليين والمفسرين. ولذا فإن تراث الاستعارة المحمودة هو تراث لغوي أصولي واستمر كذلك حتى عند عالم كبير واسع الأفق هو عبد القاهر الجرجاني الذي تناول في أبحاثه الاستعارة المحمودة، في ضوء تراثها، والاستعارة المرفوضة، في ضوء ما انتهت إليه عنده إذ وسع توسيعاً كبيراً من مبدأ المشابهة الذي قامت عليه بحيث صارت تفارق في مفهومها وتفسيرها اللون الأول. وربط بينها وبين الغموض الشعري الذي يشير الي تعدد مستويات الدلالة وقابلية النص الشعري لأن يكون مثل الأرض مكوناً من طبقات متباينة تمثل كلها بنية عامة شديدة الألفة والترابط، وشديدة التفرد والتنوع.

ومن هنا فإن الوقوف في هذا الجزء من البحث عند ثقافة الآمدي يمثل وقفة مهمة لأنه سيكشف على طول الخط عن طبيعة الأحكام، وآليات التفسير سواء

عند الآمـدي أو عند من أتوا بعـده لأن الأحكام تواترت ، وآليـات التـفـسـيـر تشابهت وقد تحكم في التفسير عدة مبادئ نحاول أن نتبينها ، كما أن تشابه الأحكام على اختلاف العصور أمر جدير بالملاحظة والتقدير .

وإذا كان هدفنا في هذا البحث- من البداية- هو الاستعارة المرفوضة وهو هدف آثرنا البلوغ اليه على مدي مراحل هذا البحث ، فإننا في هذا الجزء من البحث سنتبع منهجيا التركيز على النماذج المرفوضة لمعرفة طبيعة الأحكام ، وكيفيات التفسير وما ارتبط بها من مبادئ ، كما نقف عند الموضوع الذي صورته الأمثلة ، لأنه تبين أن النفور أيضا كان من الموضوع ، كما كان من تصويره على نحو فردي غير مسبوق . ثم نقف الوقفة الأخيرة في هذا الجزء كله لتحليل هذه الأمثلة تحليلاً دلالياً وتركيبياً ، انطلاقاً من تأسيس مفهموم إجرائي للاستعارة يركز على الجانب الدلالي والتركيبي نوضحه في موضعه .

أما ثقافة الآمدي ، فمتعددة الجوانب ، ويكفي أن نستعين بتنوية القفطي بها إذ قال عنه «اتسع في الآداب وبرز فيها ، وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبصرة إليه[1]» وكلمة الآداب تعني الأخذ من كل شئ بطرف كما تتضمن الإلمام الكافي بثقافة عصره ، ولا يعنينا من روافد ثقافته إلا الغالب عليها ، وهو الرافد الديني ، والرافد اللغوي . أما الرافد الديني فيعتمد على الرافد اللغوي اعتمادا كليا لأن الآمدي كثيرا ما استشهد بآيات القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام ، وأقوال المفسرين والصحابة والفقهاء ، وقد أعطاه الرافد اللغوي ثقة كبيرة في نفسه دفعته الي تفسير الكثير من معاني القرآن الكريم ، ومن ذلك مناقشته للقلب في المعني اللفظي في كلام العرب .

يقول الآمدي : «فإن قيل : فقد جاء القلب في القرآن ولا يجوز أن يقال إن ذلك على سبيل السهو ولا الضرورة ، لأن كلام الله عز وجل يتعالي عن ذلك وهو قوله : «ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة» . وإنما العصبة تنوء بالمفاتيح

---

(١) القفطي ، إنباه الرواة ، ج١ ، ٢٨٨ .

أي تنهض بثقلها وقال الله عز وجل : «ثم دنا فتدلي» وإنما هو تدلي . فدنا ، وقال : (وإنه لحب الخير لشديد) أي : وإن حبه الخير لشديد . ولهذا أشياء كثيرة في القرآن . قيل : هذا ليس بقلب وإنما هو صحيح مستقيم ، وإنما أراد الله تعالى اسمه : ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أي تميلها من ثقلها ، وذكر ذلك الفراء وغيره . وقالوا : إنما المعنى لتنئ العصبة وقوله (وإنه لحب الخير لشديد) قيل : المعني إنه لحب المال لشديد ، والشدة : البخل ، يقال : رجل شديد ومتشدد : أي بخيل ، أي أنه لحبه المال لبخيل متشدد[1]» .

فمن الواضح من وقوف الآمدي أمام هذه الآيات أن ثقافته اللغوية توجه فهمه لها ، وهي ثقافة تميل إلى رفض الطابع الفردي في التعبير اللغوي وترده باستمرار إلى قوالب ثابتة وأصول مقررة في لغة العرب ، وهذا اتجاه يتفق مع اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية تأبي الشذوذ والانحراف وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي ولا تقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع[2] وصنيع الآمدي في توجيه التركيب اللغوي في هذه الآيات من القرآن الكريم يدل على ذلك فهو يرفض القلب في القرآن الكريم كما يرفضه في لغة العرب انطلاقا من تصور عقلي للغة يرفض النماذج الفردية ، ولا يراعي الفروق في الاستخدام اللغوي قدر ما يراعي استقامة التصور العقلي واطراده .

وكما تتبدى ثقافة الآمدي اللغوية فيما سبق ، تتبدي أيضا في إحاطته الواسعة بمدلولات العربية من ألفاظ ومعان ، وأساليب العرب في التعبير ، وعادتهم في القول ، مع حس لغوي ساطع ، وفطنة حادة . والموازنة زاخرة بالأمثلة على كل ذلك . ويقع على رأس ثقافته اللغوية علمه بالنحو ، فهو أديب نحوي ، وتلميذ أئمة النحو ومنهم أبو الحسن الأخفش ، وتمتاز معالجاته النحوية

---

(١) الآمدي ، الموازنة ، ج١ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٢) محمد علي أبو حمدة ، أبو القاسم الآمدي ، ص ١٣ .

في «الموازنة» لشعر أبي تمام خاصة والبحتري والشعراء عامة ، بتخريج جميع الوجوه المحتملة ومناقشتها وإقامة البراهين على صحتها أو نفيها تدعيما للتأويل الذي يخدمه ، يدفعه هذا إلى التمسك بالمبادئ النحوية العامة ، وإنكار الشوارد النحوية ، وإنكار قياس الأصول اللغوية على أصول مثلها والأمثلة على ذلك في كتاب «الموزانة» أكبر من أن تحصي ، واستطراداته النحوية حول «هل»- التي خصها بكتاب لم يصل إلينا- وحول «دون» أكبر دليل على ثقافته النحوية ويصدق عليه الرأي القائل بأن استطراداته النحوية المثبوتة في «الموزانة» تكاد تشكل كتابا إذا ما جمع بعضها إلى بعض . وتناول في هذه الاستطرادات أهم الموضوعات اللغوية التي يدخل فيها الإشكال من مثل : المصادر ، ومطاوعة الفعل المتعدي ، والأضداد في اللغة ، اسم الفاعل والمفعول[1] .

هذا الطابع اللغوي النحوي الغالب على ثقافة الآمدي كان لابد أن يشكل نظرته إلى اللغة بوصفها أداة عامة للتعبير الإنساني ، وأداة ذات خصوصية للتعبير الأدبي ، وأن يشكل بالتالي طبيعة أحكامه على لغة الشعر . فاللغة عند الآمدي تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني ذاته . إنها- عنده- جماع لألفاظ معدودة عينت عند العرب للأشياء لتحصر بها هذه الأشياء في العقول عند الإشارة إليها . وتعيين الألفاظ للأشياء- على هذا النحو- يعني أن وظيفتها هي استحضار الشئ المقصود في أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفهم[2] .

وإذا كانت الثقافة تمثل طبيعة الذوق العام في العصر ، وطبيعة الأذواق الفردية لدي الأفراد ، فإن اللغة عند الآمدي ، وسيط محايد مرصود للإشارة إلى الأشياء والمفاهيم دون التفاعل مع الوجدان الإنساني ، ودون أن تكشف عن طبيعة الفوارق الفردية في الإدراك والفهم والتفسير والقبول والرفض وهو ما

---

(١) المرجع نفسه ، ١٤ وانظر في الموازنة ج١ ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٥٨ ، ٢٣٨ ، ج٢ ، ص ٣٥ ، ٢١٥ .

(٢) جابر عصفور ،الصورة الفنية ، ١٩٠ .

يسمى بالذوق الفردي في النظر إلى الأشياء . والأذواق الفردية تتفاوت بتفاوت حظ كل فرد من الثقافة عامة ، ولون الثقافة الغالب عليه خاصة ، كما تتفاوت بتفاوت المكانة الاجتماعية التي يمثلها الفرد في الجماعة البشرية . والآمدى رجل انتهت إليه رواية الآداب والعلوم العربية في البصرة ، وهو من قبل ذلك ذو ميول لغوية نحوية دينية ترتبط بمنهج مدرسة البصرة العقلي ، وهو أيضا رجل ينطلق في تقدير الأشياء من مبدأ سابق على الأشياء وهو ردها الي المشترك والعام في الممارسات العربية شعراً أو أدباً أو لغة ، فما وافقها صار مقبولاً ، وما خالفها صار مرفوضاً .

ومن هنا يأتي رفضه للاستعارة المرفوضة عند أبي تمام- وهو رفض سوف يستمر عند كل من أتى بعد الآمدي- لا من حيث كونها استعارة مشكلة في الفهم والإدراك ولا من حيث كونها تمثل خروجا على المألوف والمشترك والعام عند العرب كما يرى فقط ، ولكن من حيث موضوعها أيضا .

فرفضه ذو مستويات تبدأ من موضوع الاستعارة وتتصل بأحكامه وأحكام من أخذوا عنه ، والمبادئ التي بني عليها هذا الرفض .

أما موضوع الاستعارة ، فيتصل بأبي تمام فهو صانعها ، وهو شاعر كان مشغولا بالمعاني شغله بنفسه ، خاصة أن مسألة المعاني هذه ، كانت مطروحة في عصره طرحا قويا يقوم على أساس أن الأول ما ترك للاحق شيئا ، وأن الشعراء المحدثين عيال على الأوائل في هذا المجال . فإذا كان الأوائل قد استأثروا بالمعاني واستغرقوها ، فإنهم أيضا قد وضعوا طرائق القول وكيفياته التي صارت عند النقاد واللغويين والبلاغيين أسسا لا ينبغي الخروج عليها ولا القياس على الشاذ منها كما يرى الآمدي ، فماذا بقي إذن للشاعر المحدث مثل أبي تمام؟ إن كان قد بقي له أن يتناول المعني المكرور ويعرضه في معرض حسن على حد قولهم ، فما بقي له شئ حقيقي يؤكد به ذاته ووجوده ، وتفرده واستقلاله .

من هنا شغل أبو تمام بالمعني حتى وصفه تلميذه البحتري بأنه «عالم غلب عليه الشعر» وهو الوصف الذي رتب عليه الآمدي نتيجة مغلوطة مفادها أن

الشاعر العالم أقل من الشاعر غير العالم . وما عرفنا أحداً من العلماء نبغ في الشعر . وهي نتيجة يستفيد منها في رفض معاني الشاعر العالم ، يعاضد الآمدي في موقفه وصف صاحب «الوساطة» لأبي تمام بأنه «قبلة أهل المعاني[1]» فقد سعى إليها- متكئا على علمه- من خلال سبيلين : اكتشاف المعاني الجديدة التي لم يسبق إليها أحد . والنظر في المعاني القديمة نظر مستغن متأمل مضيف إليها صانع لها من جديد . كل هذا قد أدي إلى تغلبه على ادعاء النقاد بنفاد المعاني ، وإلى تحقيق ذاته شعريا على نحو جعل شعره في أغلبه مشكلا لمخالفته الذوق السائد ، قابلا لطرائق عدة من التفسير وخاصة استعاراته التي يصفها عبد العزيز الجرجاني بأنها «صارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني ، وألفاظ المعمى[2]» . وجعلت كاتبا في القرن الخامس الهجري هو المرزوقي يكتب «بحثا طريفا سماه (المشكل) عرض فيه للمشكل من أبياته وراح يذكر ما يمكن أن توجه به من تأويلات طريفة[3]» .

والنماذج التي شغلت الآمدي وأثارته من استعارات أبي تمام تتصل بموضوعات إما قديمة وإما من وحي ثقافته . فقد تناول أبو تمام الدهر في عدد من هذه الاستعارات والدهر بالنسبة لرجل مثل الآمدى لا ينبغي أن يُذم ولا أن يُصوَّر بالغفلة ، أو بالطيش مرة ، ولا بالانكسار والخزي مرة أخري ، ولا ينبغي كذلك أن يُقوَّم مثلما يفعل الفارس في الفرس الجموح . فأبو تمام وقف عند معنى الدهر ، وهو معني قديم بلا شك غير مجهول ، بالنسبة لقديم أو محدث من الشعراء ، ولكنه صوره في ضوء رؤيته الفردية له لا في ضوء ما جاء في التراث الشعري بوصفه إرثا جماعياً يسترفد منه الشاعر ، فصار هذا الدهرعلى يد أبي تمام أخرق وصار ذا طول وعرض ، وصار يصرع بعد أن كان صارعاً دائما مشكواً

---

(١) القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ٢٠ .

(٢) المصدر السابق ، ٤١٧ .

(٣) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص٣٥٠ .

منه على طول الخط ، كما صار غير ذي عقل ولا بصيرة «ولكن دهرنا هذا حمار» كما صار مرغوبا عنه غير مخشي منه «فكأنما لبس الزمان الصوفا» . وهي صور تمثل الفرق بين نظرتين إلى الأشياء . نظرة ترى أن هناك ثوابت لا تتبدل ولا تتحول في القيم والإنسان والكون ومنها إحساس الإنسان بالدهر . فالدهر لا قبل له به ، وعليه أن يطاوعه ، وأن يصفه بما يليق به ، فإذا ما أساء إليه ، فينبغي أن يصف إحساسه به في حدود الاعتدال . والدهر من ناحية أخرى يمثل قيمة دينية لأن الزمان وما يجري فيه من تصاريف الأقدار إنما هو من صنع الله . وأي خروج على هذه القيمة يمثل انحرافاً عن الجادة ، وعصيانا ينبغي أن يرد على صاحبه .

ونظرة أخري ترى أن كل شئ في الكون والقيم والإنسان قوامه التغير ، وقيمته مرتبطة باتصاله بتجربة الإنسان ، وأن الدهر ليس إلا الإطار الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وما به من علاقات يعيش في ظلها الإنسان ، قد تعتدل وتستقيم فتصبح لصالح الإنسان ، وقد تميل وتضطرب ، فتميل على الإنسان وتعصف به ، وهذا الإطار كله بما فيه من علاقات لصالح الإنسان أو ضده ، هي من صنع الإنسان في زمن ما ، وإن بقاء هذا الحال أو ذاك أمر ضد طبائع الأشياء وسنة الكون المرهونة بالتغير والتبدل .

ومن ثم فكما أن كل شيء مرهون بتجربة الإنسان ، فالأمر إذن نسبي على مستوي الإدراك العقلي ، أو الإدراك الوجداني في مجال مثل مجال الشعر الذي ينبغي أن يبحث الشاعر فيه عن عالمه الفردي الذي يحدد موقفه من السابقين في ضوء ما يريده منهم لا في ضوء ما اثبتوه وقرروه . ومن هنا جاء تخالف وعي أبي تمام بالدهر وهو معني قديم مع وعي كاتب مثل الآمدي يبحث عن ثبات المعاني واستقامتها في إطار التصور العقلي العام لها .

يصدق هذا التحليل أيضا- ويتأكد- أمام صورة أنكرها الآمدي على أبي تمام وهي صورة الحلم . وصورة الحلم صورة موروثة قديمة لا تخرج عن وصف الحلم بالرزانة والثقل ، وذمه بالطيش والخفة «فهذه طريقة وصفهم بالحلم ، وإنما

مدحوه بالثقل والرزانة وذموه بالطيش والخفة» وكذلك البرد يوصف «بالمتانة والصفاقة» لا «بالرقة» . وصف أبو تمام الحلم وصفاً مغايراً ، فصار الموضوع مغايراً للمألوف . فالممدوح «رقيق حواشي الحلم» ورقة حلمه هي رقة البُرْد ، فتحول البرد عن صفته المألوفة ، كما تحول الحِلم كذلك ، وصار كلاهما- على وجه التحول- في كفيك «لو أن حِلمه . . بكفيك ما ماريت في أنه برد» .

ومغايرة الموضوع للمألوف أو المشترك العام تجعله- على حد وصف الآمدي «كلاماً في غاية القبح والسخافة» وترد جدته إلى رغبة أو قل نزوة فردية هي أن أبا تمام «يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ» . على الرغم من أنه- في نظر الآمدي أيضا- «لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون» .

فالمعنى عند أبي تمام قد يكون قديماً أو جديداً ، وهو بقدمه أو جدته مرفوض عند الآمدي ، لأنه إن كان قديماً جاء على المألوف والمعتاد عند السابقين من الشعراء ، وإن كان جديداً فمن ابتكارات صاحبه وغموضه وولعه بالتفرد . وأساس قبوله هو جريانه في بحر ما أتفق عليه الناس وفهموه .

فالعقل عند الآمدي جوهر ثابت لا يتبدل ولا يتحول «وكل الأخلاق الشريفة بالعقل تكون[1]» والعقل محمود دائما ومطلق عنده ، وهو في هذه الحدود معنى لا يرفض وهو عند أبي تمام معنى مرهون بظروفه ، فلا الحمد له مطلقا ، ولا الذم له مطلقا «فالعقل عارٍ إذا لم يُكْسَ بالنشب» وله قدرته التي تقف عند حد ، وللصبر قدرته التي تميزه وتقف عند حد فالصبر ينفع حيث لا ينفع العقل الذي صار مجرداً من النشب ، ومن ثم فإن هناك تغايراً في الأدوار حسب الظروف بين العقل والصبر . هذا التغاير جسده أبو تمام لغوياً في صورة استعارة تتضمن تطابقاً أو مطابقة بين «الصبر الكاسي ، وبطن الكف والعقل العاريين» .

---

(١) الآمدي ، الموازنة ج٢ ، ٢٥١ .

هذا الإدراك المركب للموضوع ، يعد عند الآمدي ، من «حماقات» أبي تمام ، وعري العقل وكسوة الصبر «استعارة تتجاوز كل فحش» . والأمر نفسه عند الآمدي يتصل بفكرة الشيب ، وبكل الأفكار أو المعاني التي عدت من المعاني القديمة المشتركة وصارت عند أبي تمام مفارقة لأصولها متحولة عنها ، ومن ثم صارت مرفوضة عند الآمدي وصار رفضه علامة يهتدي بها كل من جاء بعده ، كما صار منسحبا على كل الخطاب الشعري عند أبي تمام في صياغة ناقد مشهود له بالاتزان والاعتدال هو القاضى الجرجانى إذ يقول : «فإذا سمعت بقول أبى تمام . . . فاسدد مسامعك ، واستغش ثيابك ، وإياك والإصغاء إليه . واحذر الالتفات نحوه . فإنه مما يصدأ القلب ويعميه ويطمس البصر ويكد القريحة[1]» ألا ترى أنه تحذير أشبه بالتحذير من الأوبئة وأن إدراك القوم لصنيع الشاعر تجاوز حد الكلام على الكلام - بألفاظ أبى حيان التوحيدى - إلى القطيعة الأخلاقية والاتهام بالردة .

واذا كان هذا هو موقف الآمدى من موضوع الاستعارة المرفوضة كما تمثلها نماذج من استعارات أبى تمام ، فان هذا الموقف امتد ليشمل الموضوع الذى ابتكره أبو تمام أو المعنى الذى لم يستمده من المعاني العامة القديمة ويصدق هذا أيضاً على كل من احتذوا حذو الآمدى كالقاضى الجرجانى أو ابن سنان أو ابن رشيق أو ابن الأثير أو غيرهم .

وقد ارتبط برفض الموضوع مجموعة من الأحكام صدرت من الآمدى أو من غيره ، والحكم النقدي جزء من التصور فحكمنا على الشئ جزء من تصورنا له كما يقول المناطقة والحكم علامة على الفهم ، وعلامة على الذوق بمعناه الثقافى كما سبق أن بيناه فى حديثنا عن ثقافة الآمدي بالتحديد بوصفه الناقد الذي بنيت على آرائه وأحكامه آراء النقاد وأحكامهم من بعده على موضوع واحد هو نماذج الاستعارة المرفوضة كما هى فى شعر أبى تمام .

---

(١) الوساطة ، ٣٢ .

والحكم النقدى - فى حقيقته - هو حكم يرتبط باكتشاف أسباب الجودة أو الرداءة أو ما نسميه القيمة فى النص الأدبي . وهذا يعنى أن النص الأدبي هو مدار الدرس . وكثيرا ما كان الناقد يزعم لنا أنه لن يفارق فى أحكامه النص الأدبي ، وإذا بنا نكتشف أن علاقته بالنص هى علاقة المثير الذى تتحدد على ضوئه طبيعة الاستجابة فيتحول النص من كائن مادى ذي وجود مستقل عن ذواتنا أو ذات الناقد إلى كائن نرى فيه صورة مشاعرنا وعواطفنا وأحلامنا وما كان ينبغى أن يكون عليه فنتحول عنه إلى البحث عن معالم نص لا وجود له إلا فى خيال الناقد وتصوراته .

وعندما يتحول النص إلى هذه الصورة ، فإنه يفقد أول ما يفقد أنه بنيه لغوية تحمل علامات أو سمات منشئ معين فى زمن معين ، ويصبح صورة لنا إن كنا راضين فهو قمة في النظام والإنشاء ، وإن كنا مخطئين ، فله كل الويل منا ، وهنا تصبح قيمة النص غير متضمنة فيه ، وإنما هي متضمنة في ردود أفعالنا نحوه ، بمعنى إن هذه القيمة في آن تكون سلبية ، وفي آن آخر تكون إيجابية ، وفي الحالتين لا نملك تفسيراً حقيقياً مجرداً عن انفعالنا للقيمة السلبية أو القيمة الإيجابية .

ومادام استقلال النص قد أهدر ، فإنه يصبح ساحة مستباحة نبحث فيها عن كل ما يعن لنا ، فنأخذ منه ما يدل على نفسية صاحبه ، وما يدل على معتقده ، بحيث يصبح القول الأدبي مساوياً للاعتقاد الديني أو الأخلاقي . وهذا باب واسع جداً لاتهام المنشئين أو للإعلاء من شأنهم حسب الظروف ، وملابسات العصر . كما نأخذ منه ما يدل على التاريخ وأحوال العصر ، وما يدل على المجتمع وسلوك الأفراد وطوابع الحضارات . وقد نتجه في حين آخر إلى ربطه بأدبيات فن آخر غير أدبي كالموسيقي أو النحت أو الرسم ، ونخرج في النهاية بحكم لا يصور إلا ما أردنا ، ولا يصور ما عليه النص بالفعل .

والحكم النقدي عند الآمدي حكم انطباعي يقف وراءه أو يدعمه حس أخلاقي متزمت يري الدنيا والناس والكائنات من منظور الثبات . فالأرض لا

تدور ، والناس لا يتحولون والقيم مطلقة لا علاقة لها بظروف الإنسان الاجتماعية والنفسية ، ولا بظروف العصر ومتغيرات الثقافة ، والماضي دائما هو الجنة المفقودة التي لا يمل من الحنين إليها ، والانجذاب الدائم إلى سحرها . والشعر قيمته مرتبطه بتحوله إلى زمن أي بعد أن يفارق الحاضر بملابساته ويصبح زمنا جميلاً لا يمكن أن يعود ، ولا نجرؤ على تغييره ، ولا نملك إلا أن نغفر كل ما فيه من نقص ، فان كان فيه شذوذ ، فلا يقاس عليه ، وإن كان فيه إغراق في التصور فأبواب التأويل لا تنفد ، وان حمل مجافاة للعرف والدين والأخلاق ، فهذه أخطاء مما يشترك فيها كل الناس ، والويل لكل شاعر لا ينهج نهج السابقين المعتاد والمألوف والمشترك .

هذا الحكم الانطباعي وما يدعمه من حس أخلاقي تكون لدي الآمدي وترسخ عند مريديه مما دار حول الاستعار المرفوضة عند أبي تمام في القرن الثالث في كتاب مثل كتاب «البديع» مثلا أو في الرسائل التي ألفت عن شعر أبي تمام وشخصه ، وهذا يعني أن الآمدي تناول نماذج الاستعارة المرفوضة عند أبي تمام من خلال موقف سابق ، وحكم جاهز ، وبناء ثقافي مخالف ، ومن خلال معايير حددها من مقارنة ظالمة بين شعر شاعر كالبحتري ، وشاعر كأبي تمام الذي قال عن طريقته وعنه «على أني لا أجد من أقرنه به[1]» .

ومن نماذج هذه الأحكام ما تمثله الآمدى من قول أبى العباسى القطر بلى حكما على استعارة أبى تمام «لو أن حلمه . . . .» إذ يقول : «هذا هو الذى أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت والخطأ فيه ظاهر وأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة» يتشابه مع هذا الحكم حكمه على استعارات أبي تمام في وصف الدهر «يا دهر قوم من أخدعيك» «فضربت الشتاء فى أخدعيه . .» «لين أخادع الدهر الأبى» . يقول «وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا للدهر ولو جاء به فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ، ووضعه

---

(١) الموازنة ج١ ، ص٥ .

فى موضعه ما قبح[1]» نحو قول البحترى «وأعتقت من ذل المطابع أخدعى» يسير على هذا النسق ابن سنان فى حكمه على استعارة أبى تمام نفسها ، «إن أخادع الدهر والشتاء من أقبح الاستعارات وأبعدها مما استعيرت له ، وليس فى قبح ذلك خفاء ، ولا يعرف أبو تمام الوجه الذى جعل للشتاء ، والدهر أخادع إلا سوء التوفيق[2]» .

هذه أحكام ثلاثة على استعارات متباينة وردت فى سياقات شعرية غير متشابهة . ولا من نجر واحد كما يقول ابن قتيبية ، ومع ذلك فهى من معين واحد هو تجاهل النص الشعرى وإهدار وجوده لصالح ما هو سائد ومستقر إما فى نفس الناقد وإما فى البيئة الثقافية التى يمثلها . يدخل فى هذا التجاهل عدم مراعاة سياق كل استعارة على حدة ، ولكن الانفعال الزائد والنفور الغالب جعل الرابط بين كل هذه الاستعارات موضوعها وهو الدهر ، وعلى الرغم من اختلاف ملامحه من قصيدة الى قصيدة .

تتفق هذه الأحكام أيضا فى إطارها المرجعي - غير الإطار الانطباعي - وهو التماس مقياس مفارق يقاس إليه صنيع أبى تمام . ففى الحكم الأول أخطأ أبو تمام فى نظر القطربلى والآمدى لأنه خالف الإجماع إذ لم يرد فى علمهما عن أحد شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة وكأن عصور الاحتجاج فى اللغة هى نفسها عصور الاحتجاج بالشعر ، وفى الحكم الثانى أخطأ أبو تمام لأنه خالف أمرين فى نظر الآمدى ، أولهما : التمنى وهذا أمر فى علم الغيب لا ندرى كيف نطالب الشاعر بتحقيقه . فالآمدى يرد قبح الأخدع إلى كونه جاء مستعاراً للدهر ولو أن أبا تمام «جاء به فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه فى موضعه ما قبح» وهذا تمن يخص الناقد ولا يقلل من صنيع الشاعر . ثانيهما : أن أبا تمام خالف سنة القول ومعيارها قول البحترى الذى وردت لديه

---

(١) المصدر نفسه ، ج١ ، ٢٤٥ وما بعدها .

(٢) المصدر نفسه .

كلمة «الأخدع» على وجه الحقيقة لا المجاز والبحترى يمثل لدى الآمدى وغيره الشاعر الذى ما خالف عمود الشعر قط فهو عندهم «أعرابي الشعر مطبوع» . وفى إلزام أبى تمام بمعايير غيره إهدار لفرديته بما تمثله من ملامح أسلوبية . والأمران معاً هما تجسيد لمقياس مفارق لشعر أبى تمام وبنائه الاستعارى أما الحكم الثالث على الموضوع نفسه فهو حكم ابن سنان الذى تبدو عليه ملامح الانطباعية واضحة تماما . إذ يصف الاستعارات بالقبح وهو وصف أخلاقي لا لغوى أو جمالي ، وهو وصف لا يستند إلى مسوغ نصى أو مبدأ جمالى ، ولا يحمل أى دليل على ما يقول . ويرد الأمر إلى صاحبه . فالقبح أساسه أن أبا تمام نفسه - فى نظر ابن سنان - لا يعرف الوجه الذى جعل للشتاء والدهر أخادع وان مرد ذلك كله الى سوء التوفيق .

هذه الأحكام الثلاثة هى نفسها الحكم الذى يمكن أن نجده عند أحد كارهي مذهب أبى تمام وهو على بن مهدى الكسروى النحوى حينما نظر إلى بيته :

كانوا برودَ زمانهم فتصدعوا

فكأنما لبس الزمان الصوفا

فيشغله الشطر الثانى إذ كيف يلبس الزمان الصوف «ولعمري إن هذا اللفظ سخيف . . .» وهو حكم يمثل عقل أحد النحاة الذي لا يشغله من البيت إلا موضع الشاهد . واللفظ هو (الصوف) (سخيف) وهو حكم متواتر عن الآمدي الذي آثر أن يضفي على حكمه صفة العموم أو أن يجعل ذوقه هو ذوق الناس جميعا فقال «هذه معان جيدة لائقة إلا قوله (لبس الزمان الصوفا) فإن الناس جميعا استهجنوه(٢)» . يتساوى مع حكم الآمدي هذا حكمه على بيت آخر من أبيات أبي تمام عن الشيب :

---

(١) المصدر نفسه ، ج٢ ، ٨٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ٢١٢ .

زارني شـخـصـه بطلعـة ضـيم
عــمــرت مــجلسي من العــوادِ

يعلق قائلا «معنى لا حقيقة له لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواد يعودونه من الشيب[1]» لا يقف الآمدي عند تفاعل المعني من خلال تركيب البيت وهو العالم بالنحو، لا يشغله العلاقة بين زيارة الشيب، وطلعة الضيم، ولا يتفطن للأبعاد النفسية وراء هذه الزيارة ويشغله فقط أن أحداً لم يقل بذلك، ولم يترام إلى سمعه ولم يره، وكأن الشاعر مشغول بما في أيدي الناس، وما هو متواتر بينهم من المعاني والصور.

هذه الأحكام الآمدية كانت هى النواة الأساسية، وليس شعر أبى تمام الجيد منه أو الردئ - وما أكثر الجيد والردئ من شعرنا العربى كله - التى شكلت انطباع كل من قرأ «موازنته» وحكم من خلالها على أبى تمام. واللافت فى الأمر أن كتاباً واحداً لم يصلنا عن الجيد من شعره، وما عدوه رديئاً لم ينل منهم الاهتمام الحقيقى على الرغم من كثرة تداوله، لمواترتهم الأحكام، ولتأسيس هذه الأحكام على انطباع سابق عن الرجل وأسلوبه وشعره، فهو مرفوض ومذموم قبل أن يُقْرأ. وأبياته المفردة - وهى مبتورة من سياقها بل قد يصل الأمر أن تشغلهم كلمة فى البيت عن سائر البيت - هى دليل عليه، وعلى توترهم النفسى نحوه. وإن شئت فاقرأ ما كتبه ابن سنان وهو أشبه بالاعتذار إلى أبى تمام، وأقرب إلى أن يكون فى الوقت نفسه محاولة لإراحة ضميره. يقول «وقد قدمنا فيما مضى من هذا الكتاب أننا لم نذكر هذه الأبيات الذميمة وغرضنا الطعن على ناظمها وإنما قادتنا الحاجة فى التمثيل إلى ذكر الجيد والردئ والفاسد والصحيح[2]». أما الأبيات التي يقصدها ابن سنان فهى

---

(١) المصدر السابق.

(٢) ابن سنان، سر الفصاحة، ص١٠٦.

التى يجعل فيها أبو تمام للذكر مزامر لم تنفخ ، وللمعروف كبدا تبرد ، وللسخاء رأسا وسناما وإهاباً وعظاماً وعروقاً وفرثاً . وهى مجموعة استعارات مركبة مكثفة لا يمكن إدراكها فى ضوء إرجاع كل إستعارة إلى أصل أو حقيقة ، وتضمنها تشبيها ظاهراً أو ضمنياً . وناظمها هو أبو تمام الذى لم يذكر ابن سنان اسمه ، ويدعى أنه لم يرد الطعن عليه ، وهذا يشير إلى أن ابن سنان كالآمدى يربط بين القول وصاحبه ، بحيث إن طعن على القول فقد طعن على صاحبه ، لذلك لجأ إلى توضيح الأمر ونفيه ، ويذكر أن ما أجاه إلى ذكر هذه الابيات هو حاجته فى التمثيل إلى الجيد والردئ والفاسد والصحيح ، وبأضدادها تتمايز الأشياء . فابن سنان إذن يؤمن من البداية بفساد الأبيات ، وحكمه جاهز قبل النظر فيها بل إن الأمر لا يحتاج إلى نظر مادام كتابه يحتاج إلى ذكر الجيد والردئ والصحيح والفاسد .

(ب) تواتر الحكم النقدي:

وللآمدى حضور كبير فى أذهان كبار النقاد والكتاب المعروفين خاصة موقفه من أبى تمام وهذا يؤيد ما قلناه منذ قليل من أن أحكامه كانت هى النواة الأساسية التى بنى عليها هؤلاء جميعا أحكامهم . والدليل على ذلك يمكن التماسه بوضوح من الإشارة العاجلة - لا الموسعة - إلى أثر كتاب «الموازنة» فى النقد العربى . وبالطبع لا يعنينى هنا أن أتتبع هذا الأثر على الوجه الأكمل قدر ما يعنينى من هذا المسلك أن أدلك على ما أقول . ولذلك سأقف عند ثلاثة من كبار النقاد بعد الآمدى : عبد العزيز الجرجانى ت ٣٩٢ هـ . ابن سنان الخفاجى ت ٤٦٦ هـ . عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١ هـ .

أما القاضى الجرجانى ، فذوقه الأدبى هو ذاته ذوق الآمدى ، يتفق معه فى معظم القضايا النقدية والبلاغية ، وإن لم ينص صراحة على تأثره بكتاب «الموازنة» والدلائل على ذلك واضحة . فقد وقف الآمدى عند استعارة أبى تمام فى بيته :

حلَّتْ محل البِكْر من معطى وقد
زُفَّتْ من المُعطِى زفاف الأيِّم

وناقش الخلاف حول مدلول كلمة «الأيم» وخطّأ أبا تمام كما خطّأ الإمام الشافعى ويتبع القاضي عبد العزيز المسلك نفسه وينتهى إلى جملة صريحة هى قوله «هذا وقد سبقت الإشارة إلى تخطئة الآمدى أبا تمام والشافعى فى لفظة (الأيم)[1]» . كما يقف الآمدى عند بيت أبى تمام :

من الهِيف لو أن الخلاخل صُيِّرَتْ
لها وُشُحاً جالتْ عليها الخلاخلُ

ويناقش القاضى الجرجانى هذا البيت مناقشة الآمدي له ، ويرفض تصوير أبي تمام كما رفضه الآمدى[2] . ويزداد حضور الآمدى عند القاضى الجرجانى على مستوى قضية القياس فى اللغة ويتفق الجرجانى مع الآمدى فى أن اللغة لا يقاس عليها . وأن القياس إنما هو برد الفروع إلى الأصول ، وأن الشواذ لا يصح اتخاذها أصلا يقاس عليه . يقول «لا تجد باباً من العربية يخلو من نوادر وشواذ ، ولو جعلت أصولا وأجريت على حكم القياس لبطلت الأصول واختلط الكلام[3]» وهذا المبدأ نفسه هو الذى حدد موقف الرجلين من الاستعارة عامة والاستعارة خاصة عند أبى تمام لأن شعره فى عرف الآمدى «ليس على طريقة العرب ولا على مذاهبهم» . وقد مر بنا نفور الجرجانى من أبى تمام فى قوله «فإذا سمعت بقول أبى تمام فاسدد مسامعك ، واستغش ثيابك . . . .» .

وإلى جانب ما تقدم ، فقد تعرض القاضى الجرجانى إلى مواتاة الطبع فى

(١) الوساطة ، ٨٠ .

(٢) انظر الوساطة ٧٨ والموازنة ، ج١ ، ١٩٤ للمقارنة .

(٣) الوساطة ، ٤٥٣ .

خبرة الناقد الأدبى . ووافق الآمدى فى أن هنالك من وجوه الاستحسان للشعر ما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة ، وأن سبيل ذلك هو التسليم لعلماء الشعر بما يقولون . ونص الآمدى والجرجانى واضح فى ذلك لمن شاء ، ويكفى أن الأخير استعان بقول الإمام الشافعى رضى الله عنه وقد سئل عن مسألةٍ فقال : «إنى لأجد بيانها فى قلبى ، ولكن ليس ينطلق به لسانى[1]» . ليؤكد مسألة أن حكم النقاد أشبه بالحكم التوقيفى الذى لا يعلل . أما الإمام عبد القاهر الجرجانى فللآمدى فى نفسه إجلال وتعظيم ، يتخذ من أقواله حججاً يرجع إليها ويستشهد بها ، ومن ذلك إعجاب الإمام بتفريق الآمدى بين الاستعارة والحقيقة فى ألفاظ اللغة . يقول : «قال أبو القاسم الآمدى فى قول البحترى :

فصاغ ما صاغ من تبرٍ ومن ورقٍ
وحاك ما حاك من وشيٍ وديباجِ

صوغ الغيث وحوكه النبات ليس باستعارة بل هو حقيقة . ولذلك لا يقال «هو صائغ» ولا «كأنه صائغ» . وكذلك لا يقال «حائك» ولا «كأنه حائك[2]» ويعجب الجرجانى من استدلال الآمدى على ذلك بامتناع أن يقال «كأنه صائغ» و«كأنه حائك» ثم يقول : «اعلم أن هذا كأحسن ما يكون[3]» . ويتخذ الإمام من تعريفات الآمدي مصطلحات ثابتة خاصة فى عده الاستعارة من أقسام البديع لا البيان .

أما ابن سنان الخفاجى الحلبي ، فللآمدى عنده مكانة كبيرة ، ونقدم من مواضع التأثر ، موضعا سماه الخفاجى «أغاليط أبي تمام» يأتي بأمثلة على أغلاطه فى معانيه معظمها وما تلاها من تعليقات مأخوذ من كتاب «الموازنة» . مثل قول أبى تمام :

---

(١) المصدر نفسه ، ٤٣٠ .

(٢) أسرار البلاغة ، ص ٣٥٢ ، وانظر الدلائل ١٩٦- ١٩٧ ، وقارن الموازنة ج١ ، ص ٤٩٨ .

(٣) الأسرار ، ٣٥٣ .

طللَ الجميع لقد عفوتَ حميدا
وكفى على رزئى بذاك شهيدا

الذى يورد الخفاجى مناقشة الآمدى له ثم يقول «وعلى هذا حمل أبو القاسم الآمدى قول الطائى الكبير[1]» . ثم ينوه بدقة نظر الآمدى فى ذلك قائلا : «وهذا الذى ذكره الشيخ أبو القاسم رحمه الله قول مثله ممن تقدم فى هذا العلم ، ودقق النظر وكشف أسراره[2]» . ويقف الخفاجى مثلما وقف الآمدى عند كلمة «الأيم» فى بيت أبى تمام السابق ، ويذكر تخطئة الآمدى للإمام الشافعى وللشاعر أبى تمام[3] . أما الاستعارة فيوافق الخفاجى فيها رأى الآمدى ويقف عند الأمثلة التى استمدها الآمدى من القرآن الكريم ويناقشها بالطريقة نفسها .

والمواضع متعددة فى (سر الفصاحة) تشهد على ذلك[4] . وموضع الخلاف بين الخفاجي والآمدي في الاستعارة كان حول بيت امرئ القيس المشهور (فقلت له لما تمطي . . . .) «إذ يراه الأول من الاستعارة المتوسطة بينما يراه الثاني من الاستعارة المتناسبة ، وهو خلاف ينم عن تقدير عميق من الخفاجي للآمدي وإعظام شديد له كما يبدو من كلامه» وهذا الذي قاله أبو القاسم لا أرضي به غاية الرضا ، ولو كنت أسكن إلى تقليد أحد من العلماء بهذه الصناعة أو أجنح إلى إتباع مذهبه من غير نظر وتأمل لم أعدل عما يقوله أبو

---

(١) سر الفصاحة ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، وقارن الموازنة ، ج١ ، ٢٠٦ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) انظر الموازنة ، ج١ ، ١٦١ وقارن سر الفصاحة ، ٧٣ .

(٤) انظر إن شئت سر الفصاحة ، ٢٤٨ ، وقارن الموازنة ، ج١ ، ٣٦ . والأول ، ص٢٤٨ ، والثاني ج١ ، ٣٧ ، والاول ص ٢٤٨ ، والثاني ، ج٢ ، ٣٥٥ ، والاول ، ٢٤٩ ، والموازنة ج١ ، ٤٠ ، ١٣٨ ، ١٦٧ ، وسر الفصاحة ٢٥٠ ، والموازنة ، ج١ ، ١٨٤ .

القاسم لصحة فكره ، وسلامة نظره ، وصفاء ذهنه ، وسعة علمه[1] .

وفي مواضع أخرى ينتصر الخفاجي لآراء الآمدي في الجناس والطباق ويعيب على قدامة ويستعين بأمثلة الآمدي للرد عليه . ولا يتردد في إخفاء موافقته الآمدي في أن الدربة بعد موافاة الطبع وتأمل الأشعار الكثيرة والكلام المؤلف على طول الوقت ، وتراخي الأزمنة هي السبيل إلى الخبرة بالشعر ونقده[2] . ومن كل ذلك يبدو بيناً اعتماد الخفاجي كتاب «الموازنة» واتخاذه من أجزائه أصولاً بنى عليها أحكاما عامة توسع لها بالشواهد والأمثلة .

فالآمدي عند هؤلاء الثلاثة له حضور لا ينكر- كما أن له حضوراً أوسع أيضا عند ابن رشيق ، والخطيب التبريزى ، وابن المستوفي ، وضياء الدين ابن الاثير ومن قبل هؤلاء ، عند أبي هلال العسكري ، والشريف المرتضي . وهؤلاء وهؤلاء هم نقاد أبي تمام وصانعو الحركة النقدية التي دارت حوله . وقد أثر هذا الحضور في آراء هؤلاء على مستوى قضية الاستعارة ، وهي لب الخلاف حول شعر أبي تمام ، وعلي مستوى المبادئ اللغوية التي بنيت عليها تصورات الاستعارة عند كل منهم ، وعلي مستوى المصطلحات البلاغية والنقدية . والأهم نظرتهم إلى دور الناقد وحكمه الذي لا يرد اعتمادا على الثقة في علمه ، وهو التصور الذي بدأ عند ابن سلام ، وتأصل عند الآمدي ، وتكرست أصداؤه عند القاضي الجرجاني على وجه التحديد ، ونهض بدور فعال في صياغة الأحكام التي أطلقوها كما رأينا على نماذج الاستعارة المرفوضة عند أبي تمام .

ولم نشأ من سرد ذلك كله أن نطمس معالم هؤلاء النقاد بما صنعه الآمدي وترك أثره فيهم ، وإنما كان هدفنا وما زال هو أن الأحكام التي رددها الآمدي حول الاستعارة المرفوضة عند أبي تمام- على الرغم من انطباعيتها وصدورها عن ذوق فردي متأثر بجو الخصومة النقدية والعقلية حول الشاعر ومجافاتها للنص

---

(١) سر الفصاحة ، ١١٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ٨٨ ، وقارن الموازنة ، ج١ ، ٣٨٨ ، ٣٦٩ .

واستقلاله وبتر سياقه وإن اتخذت منه مثيراً قوياً لغضبها وسخريتها- ظلت هي النواة الأساسية التي اتسعت أو بقيت على حالها لما بنوه من أحكام . وهذا يعني أنهم لم يتركوا لأنفسهم الحق في مباشرة النص دون وسيط ، والاقتراب منه دون انفعال سابق . قرأوا النص بعين الأحكام السابقة ولم يقرأوه بعين الحقيقة ، ولا بعين الرغبة في الحق على الرغم من أن وقود الخصومة كان قد نفد ، ودرجة الحرارة كانت قد انخفضت أو تلاشت . وصار الظرف مواتيا للإقبال على النص بروح حقيقية من النصفة والاعتدال . ولكن الاتباع دون نظر جعل الأحكام متقاربة ، والفوارق الفردية بين الأفراد في رؤية النص قليلة مع تغاير الزمان ، وتباين المكان ، وسيتضح ذلك من تناولنا آليات تفسير نماذج الاستعارة المرفوضة وما اتصل بها من مبادئ عند كل ناقد أو مبادئ عامة تفاوت النقاد في الأخذ بها .

ثانيا تحليل نماذج من الاستعارة المرفوضة في النقد القديم:

(أ) النموذج الأول

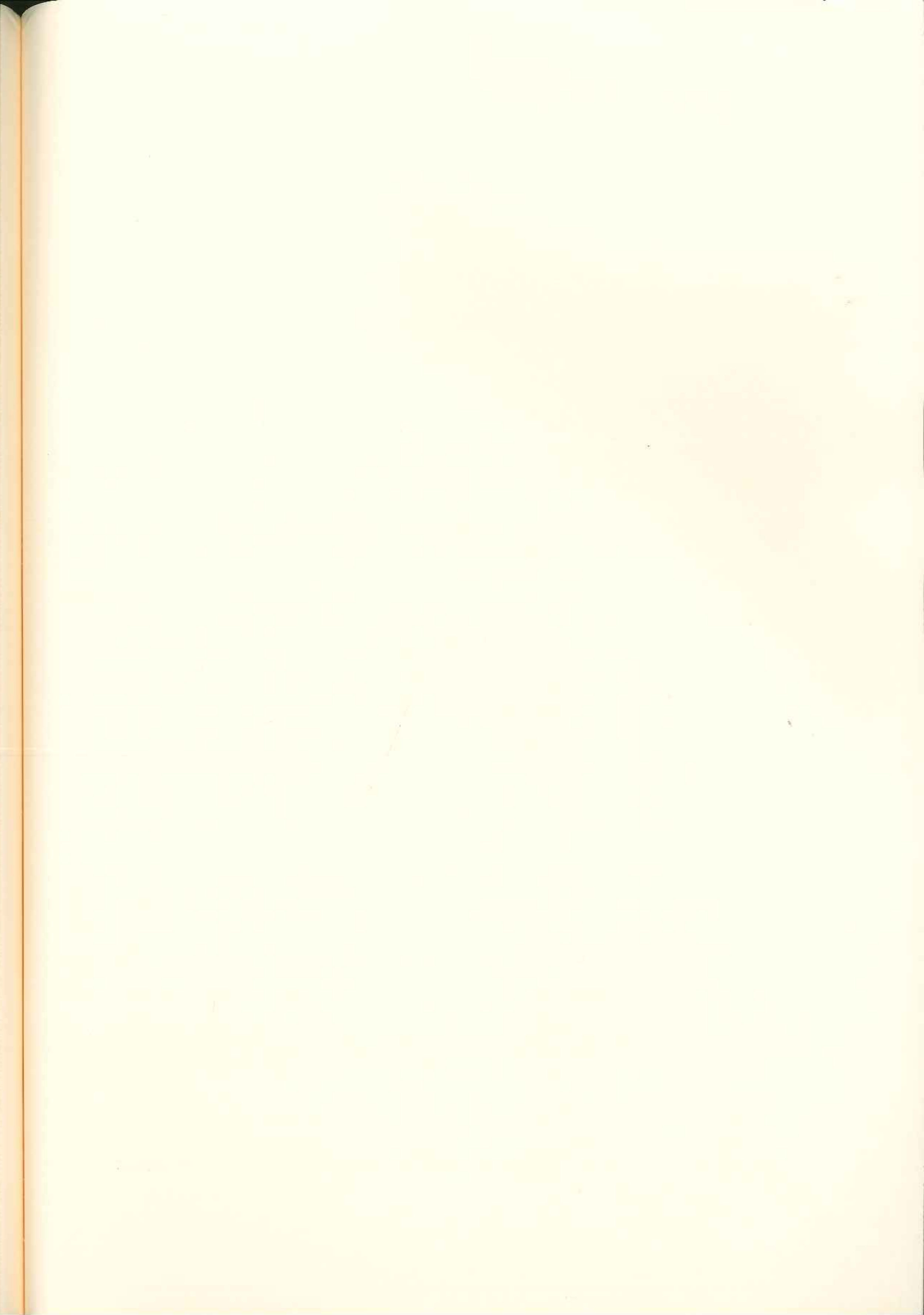
(ب) النموذج الثاني

(جـ) النموذج الثالث

(د) النموذج الرابع

(هـ) النموذج الخامس

(و) النموذج السادس



ثانيا تحليل نماذج من الاستعارة المرفوضة في النقد القديم:

بما أن الأدب - ومنه الشعر - فن لغوي محض ، فإن آليات تفسيره وفهمه ترتبط بفهم اللغة عامة بوصفها أداة عامة يستخدمها كل الناس ، وبفهم لغة الشعر بوصفها لغة خاصة ذات نسب أصيل يصلها ببناء اللغة ونظمها ، وذات ملامح خاصة تبدو في صياغات الشعراء . ومن ثم فإن الاقتراب من تفسيرات النقاد لنماذج شعرية كنماذج الاستعارة المرفوضة يعني الاقتراب بصورة أو بأخري من نص نقدى يتحكم فيه تصور صاحبه للغة عامة ، وللغة الشعر خاصة . أو قل إن مجموعة هذه التصورات هي التي وجهت ذهن الناقد إلى مثل هذا التفسير أو ذاك بحيث صار النص المنقود ذا صور متعددة ، أو صورة واحدة انعكست على عدد من المرايا المتباينة .

وبناء على ما قدمناه من أن الآمدي كان هو نقطة البداية الرئيسية في النظر إلى نماذج الاستعارة المرفوضة ، وهي النقطة التي بنى عليها النقاد تفسيراتهم ، فإن الكشف عن تصور الآمدى للغة عامة ، وللغة الشعر بوصفها - في نظره - فرعاً من أصل يمثل تحديداً للمبادئ الأساسية التي تبناها الآمدي نفسه ، كما تبناها من سعي سعيه من النقاد على أن نضع في اعتبارنا أنه مهما كان تأثير الآمدي فلابد من وجود فوارق فردية تمثل على الأقل اختلاف المساحة في تطبيق هذا المبدأ أو ذاك أو في درجة تمثله من ناقد إلى ناقد أثناء تفسير هذا النموذج أو ذاك .

والآمدي يرى أن اللغة أوعية للظواهر والمفاهيم والأشياء ، وأن نظم اللغة هي انعكاس - أو مقابل شبيه - لنظم الكون والمجتمع والأحياء ، بحيث تصبح كل

كلمة مجرد دال على شئ وتكمن قيمتها في قدرتها على نقل صورة هذا الشئ وتحديده في ذهن المتكلم ، ومن ثم في ذهن السامع بمجرد النطق بها . ومن هنا صار المعني تسمية اللفظ الشئ الذي وضع له[1] وعليه فإنه يخلو من الفعل الذاتي الإنساني لأن اللغة صارت مجموعة من الدوال المتعارف عليها أمام مجموعة الأشياء والظواهر والمفاهيم المتفق عليها أيضا . وهذه نظرة جامدة ساكنة بلا شك سواء للغة أو للأشياء والمفاهيم والظواهر تتجاهل مبدأ الحركة والتغير كما تتجاهل قدرة الفعل الإنساني في علاقته باللغة أو في علاقته بمنظومة الموجودات ، ونسق المفاهيم والتصورات .

وفي ضوء هذه النظرة الثابتة ، فإن ألفاظ اللغة موضوعة بإزاء الأشياء ، وهي تدل عليها من سبيلين : الأول مراعاة الأوضاع الأصلية ، الدلالة الوضعية للألفاظ والإشارة المباشرة ، وفي هذه الحالة تعبر الألفاظ عنده عن حقائق . والثاني مراعاة الأوضاع الثانوية أو التبعية أو الإشارة غير المباشرة . وفي هذه الحالة تعبر الألفاظ عن المجاز ومن ثم نصبح باستخدامنا اللغة أمام دلالتين : حقيقية ومجازية . الأولي تمثل الأصل في وظيفة اللغة عند الآمدي ، وهي الإفادة والثانية تمثل وظيفة طارئة للغة تنطوي على التحسين والتزيين خدمة للمعني الأصلي .

في الوظيفة الأولي للغة اكتسبت المفردة اللغوية معني فرديا ثابتاً جاء من خلال نظام عرفي حددته الممارسة اللغوية للعرب الخلص الذين يمثلون النقاء اللغوى ويقوم الاحتجاج بلغتهم . ويظل هذا المعني قائماً بذاته يتحكم في استخدام المفردة كما يتحكم في الغرض من النطق بها دون النظر إلى وضع المفردة في سياق يحدد معناها ، ودون النظر إلى اختلاف المعني باختلاف السياق .

هذه النظرة الجامدة إلى اللغة بوصفها أداة عامة لابد أن تحدد بالضرورة نظرة

---

(١) جابر عصفور ، الصورة الفنية ١٩١ .

الآمدى إلى لغة الشعر ، وهي لغة خاصة يبدو فيها الطابع الفردي في الاستخدام . وتتحدد هذه النظرة من خلال الوظيفة الثانية للغة وهي الاستخدام المجازي الذي يعني في ضوء أفكار الآمدى الانتقال بين الدلالات الثابتة . والمجاز هو الصفة البارزة في لغة الشعر . وما الشعر عند الآمدى «إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه[1]» . وما ورد في هذا النص ما هو إلا إشارات واضحة جدا إلى كيفية التعامل مع لغة الشعر . فالشاعر أمام اللغة وسيط يضع الألفاظ في مواضعها بحيث يطابق كل لفظ ما اعتاده من معني أكده الاستعمال أما الاستعارات والتمثيلات فما هي إلا تركيب لغوى مجازي مرتبط بوضعية الألفاظ أمام معانيها أو إزاءها .

ومن ثم فإن الفارق بين اللغة كأداة عامة ، ولغة الشعر عند الآمدى ليس فارقا كيفيا ولا يكاد يعدو تفريعاً على أصل . فالمعاني ثابتة والألفاظ ثابتة . وما على الشاعر إلا أن يجعل الانتقال بينهما ظاهراً وواضحاً لا يلتبس ولا يغمض ، ولا يغير من ثابت العلاقة إلا في ضوء قرينة لا تخفي ولا يتعب العقل في البحث عنها . فحريته في تشكيل اللغة واكتشاف المعاني حرية محدودة لأنه مرتبط سلفاً بنوع خاص من العلاقات حددها أهل اللغة . وأي خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة من قبل لا يعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوي فحسب ، بل يعد خروجاً على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابتة والدلالات والألفاظ .

يترتب على ذلك أن يرفض الآمدي القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام وفي المجاز بوجه خاص «فما يصدر عن العرب على سبيل الندرة أو السهو لا

---

(١) الموازنة ، جـ١ ، ٤٠٠ .

يمكن أن يسوغه متأخر[1]» وفي عرفه أيضا «إذا اعتمدت العرب الشئ ضرورة لم يكن ذاك لمتأخر(. . .) وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي إلا الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثلته[2]» .

وخطورة هذا المبدأ أن يقيد حرية الشاعر تقييداً يضاف إلى ما سبق . فالنادر أو الشاذ صدر كل منهما عن عربي ، في بيئة عربية ، وتقبله ذوقه ، وأقره خياله وهو خيال عربي ، ولم نسمع أنه طواه استهجانا أو قابله الناس حينئذ بالاستغراب[3] وينشأ من هذه القيود أن الآمدي ينتهي - دون أن يدري أو يدرى - إلى التوحيد بين لغة الشعر ولغة ما عداه من ضروب الكلام ، وإلى التعامل مع الجميع بمقياس واحد مؤداه أنه «ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره ، فإن اللغة لا يقاس عليها[4]» .

هذه هي جملة المبادئ الأساسية التي صنعت موقف الآمدى عامة من الشعر ، ومن أى نص أدبي آخر ، فراح يلح إلحاح المبرد اللغوى النحوى على الوضوح وقرب المأخذ ، وإصابة الحقيقة ، وصحة المعني وجزالة الألفاظ . والمبرد هو الذي تتلمذ على يديه أبو الحسن الأخفش أستاذ الآمدي[5] كما أن هذه المبادئ هي التي حددت كيفيات تفسير الآمدي لنماذج الاستعارة المرفوضة عند أبي تمام ، وحددت أغلب نظرات النقاد الآخرين الذين تناولوا هذه النماذج . وجعلت أبا تمام - بسبب هذه النماذج شاعراً «ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم» أو «ضد ما نطقت به العرب» أو «قد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير

---

(1) المصدر نفسه ، جـ1 ، 523 .

(2) المصدر نفسه ، جـ1 ، 417 .

(3) جابر عصفر ، المرجع السابق .

(4) الآمدي ، جـ1 ، 216 .

(5) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، 198 .

موضعها[1]» . إلى آخر هذه الأحكام أو قل الاتهامات .

ويبدو من الضروري أن نعرض هذه النماذج المرفوضة كما فسروها وكما تبدت في تفسيراتهم هذه المبادئ حتى تكتمل الصورة الصحيحة لهذه الفقرة من البحث .

(أ) النموذج الأول:

لا تسقني ماء الملام فإنني
صب قد استعذبت ماء بكائي

يذكر أبو بكر الصولي - في أخباره عن أبي تمام - أنهم عابوا قوله «لا تسقني ماء الملام» وبعد أن أورد أمثلة من استخدام العرب لهذا التركيب اللغوى على هذا النحو من الاستعارة قال مبدأ مهما جداً وهو «لو عرف هؤلاء الناس ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقل عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينة[2]» .

أهمية هذا المبدأ أنه يقرر أن ما أتى به أبو تمام ورفضه الناس « لا تسقني ماء الملام» ليس غريباً على التقاليد الشعرية ، وأن الشعراء الحذاق - لا الأغمار - قدماء ومحدثين هم الذين يتعرضون - بسبب إبداعهم - إلى إنكار الناس . وأن إبداع هؤلاء الذى رفضه الناس ليس بالقليل وعذر الناس أنهم لا يعلمون . ولو علموا لاعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه أي بعين أبي تمام نفسه . وهذه جملة في غاية الأهمية لأنها ترسي قاعدة في تناول النص وهي أن تتعاطف معه تعاطفا يجعلك تتذكر معاناة مبدعه الذي أوجده على هذا النحو دون غيره ، فتتعامل معه على ما هو عليه ولا تبحث عما تتمناه في نفسك أو ما ينبغي أن يكون ،

---

(١) الآمدي ، الموازنة ، جـ١ ، ٢٢٠ .

(٢) الصولي ، أخبار أبي تمام ، ٣٣ .

حينئذ يكون عملك وصفاً تحليلياً لا أخلاقياً معيارياً . ولذلك اعتقد أن تقدير الصولي لأبي تمام لم يكن إلا بسبب هذه النظرة وحرص أبي تمام على المخالفة الجمالية . وهذا مبدأ أهدره تحيز الآمدي وهواه .

أما الآمدي فيتناول هذه الاستعارة - لا تسقني ماء الملام - بالقبول فهذا المعني «قد عيب وليس بعيب عندى» وسر القبول أن الآمدي رده إلى مصدرين : المعتاد من القول : «فلما كان في مجرى العادة أن يقول قائل : أغلظت لفلان القول وجرعته منه كأسا مرة وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع - على الاستعارة - جعل له ماء على الاستعارة[1]» . والثاني : قياسي وهو ما رآه في تفسير تركيب الآية الكريمة «وجزاء سيئة سيئة مثلها» فهو يعتقد أن أبا تمام لما قال «قد أستعذبت ماء بكائي» «جعل للملام ماء ليقابل ماء بماء ، وإن لم يكن للملامة ماء على الحقيقة[2]» . فهو قابل ماء حقيقيا بماء غير حقيقي كما أن «السيئة» الثانية في الآية «ليست بسيئة وإنما هي جزاء عن السيئة الأولي[3]» .

ففي ضوء المصدر الأول يبحث في الاستعارة عن أصل في الاستخدام اللغوى وفي المصدر الثاني اعتمد على التأويل ليقيس الاستعارة إلى بناء الآية لغوياً . وهو في الحالين لا ينظر إلى الاستعارة في ذاتها بوصفها بنية لغوية تعكس علاقة أو علاقات بين عناصر مختلفة دلاليا ومتوحدة تركيبياً .بل ينظر إلى أصولها عرفيا ولغويا .

أما ابن سنان الخفاجي فيرفض استعارة أبي تمام ، ويرفض ما حولها من تأويل منسوب إلى أصحاب أبي تمام . ويبني رفض التأويل والاستعارة «ماء الملام» على رفض القياس على اللغة . فأصحاب أبي تمام كما يروى ابن سنان قالوا إنه

---

(١) الموازنة ، جـ١ ، ٢٦١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المصدر نفسه .

«أبكاه الملام وهو يبكي على الحقيقة فتلك الدموع هي ماء الملام[1]» وابن سنان يرفض هذا التأويل ويصفه بالفساد لأن الشاعر

قال «قد استعذبت ماء بكائي» «فإذا كان ماء الملام هو ماء بكائه فكيف يكون مستعذباً[2]» . ومن الواضح أن هذا التأويل من أنصار الشاعر لا يرى استعارة في البيت . «فماء الملام» مثل «ماء البكاء» كلاهما حقيقة ، وهذا ما يرفضه ابن سنان .

أما تعليقه على تأويل الصولي فيعني أنه يرفض الأمثلة التي أوردها لتسويغ أبي تمام مجازيا لإحساسه أن اللغة لا يقاس عليها وهذا تجسيد لفكرة الآمدي «وما ينبغي لمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثلته[3]» .

ومثاله استعارة البحتري التي استقامت للمماثلة بين «مسامعنا الظماء» و«ماء كلامك الرقراق» في بيته :

أما مسامعنا الظماء فإنها
تُرْوىَ بماء كلامِك الرقراقِ

بينما نظروا إلى الاستعارة نفسها في بيت العتابي وحملوها على الحقيقة :

أكاتم لوعات الهوى ويبينها
تخلل ماء الشوق بين جفوني[4]

ولابن الأثير في هذه الاستعارة المرفوضة «ماء الملام» رأي جدير بالنظر فيذكر أن أصل هذه الاستعارة تشبيه بعيد : «وقيل إنه جعل للملام ماء وذلك

(١) ابن سنان ، سر الفصاحة ، صفحات ١٣٠ - ١٣٥ .

(٢) نفسه .

(٣) الموازنة ، جـ١ ، ٤١٧ .

(٤) المصدر نفسه ، جـ١ ، ٢٦١ .

تشبيه بعيد . . . . وما لهذا التشبيه عندى من بأس . بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم ، وهو قريب من وجه وبعيد من وجه[1]» وتعليل القرب عند ابن الأثير مردود إلى مخالفة مجال الحاسة «فالملام هو القول الذى يعنف به الملوم لأمر جناه ، وذلك مختص بالسمع ، فنقله أبو تمام إلى السقيا التي هي مختصة بالحلق كأنه قال : لا تذقني الملام[2]» ولم يمكنه الوزن من ذلك ، فجاء بذكر الماء فحط من درجته شيئا في تقدير ابن الأثير . ومن ثم استقام التشبيه - في نظره - بين السمع الذي يتجرع الملام والحلق الذي يتجرع الماء «وهو تشبيه معنى بصورة[3]» .

ولعلنا نلاحظ أن ابن الأثير في تأويل الاستعارة «ماء الملام» بالتشبيه القريب عقد بين ما يتجرعه السمع وما يتجرعه الحلق ورأى أن الوجه بينهما هو تشبيه المعنى بالصورة . فالمعنى هو تجرع السمع والصورة - أي الشكل أو الهيئة - هي تجرع الحلق . والحقيقة أن كلا منهما حسي ، خاصة تجرع الحلق فهو ذوق وهو المجال الأصلي لهذه الحاسة وكذلك الملام مرتبط بالسمع ، وعندما أقام افتراضه أقامه على تبادل المجال أو المخالفة فصار من صفات الذوق أن يُسْمَع ، ومن صفات السمع أن يتجرع . وهذا في حد ذاته تحول في مجال الصورة من صورة ذوقية Gustatory imagery إلى صورة سمعية Auditory Imagery[4] .

هذا عن قرب التشبيه عند ابن الأثير ، أما سبب بعده عنده ، فهو المخالفة أيضاً «الماء مستلذ ، والملام مستكره ، فحصل بينهما مخالفة من هذا الوجه[5]» إذ حولت الاستعارة ما هو «مستلذ» إلى ما هو «مستكره» في رأيه .

---

(١) ابن الأثير ، المثل السائر ، جـ٢ ، ١٥٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) نفسه .

(٤) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ٨٦ .

(٥) ابن الأثير ، المثل السائر ، جـ٢ ، ١٥٥ .

ويبدو من تأويل ابن الأثير أنه يعتمد أولاً على آلية رد الاستعارة إلى التشبيه فإن لم يكن ظاهراً أو قريباً أجهد الناقد نفسه وعقله في استخراجه وافتراضه . وهذه الآلية أصبحت مقبولة وأساسية منذ القرن الرابع بشكل واضح عندما استقر الأمر على ربط الاستعارة بالتشبيه عند الرماني والآمدي والقاضي الجرجاني والعسكرى كما قدمنا في تحليلاتنا السابقة وخاصة في مجال امتداحهم الاستعارة المقبولة . كما يعتمد تأويل ابن الأثير أيضا على مبدأ أقره الآمدى في دلالات اللغة ، وهو ثبات الدلالة اللغوية عند الحد الذى استخدمها فيه العرب الأقحاح ، ورد المجاز إلى هذا المعنى . فقد رد ابن الأثير «الماء» في الاستعارة إلى دلالة واحدة وهي «أنه مستلذ» وأغفل سياق دلالته عندما اقترن بالملام من ناحية ، واستعذاب ماء البكاء من ناحية أخرى . هذا بالإضافة إلى أن ابن الأثير حينما توقف عند فكرة المخالفة بين الحواس ، توقف عند الجانب الظاهر من الصورة وهو الجانب الحسي ، ولم يقف عند الجانب الباطن وهو أفكار الشاعر ونفسيته . ومع ذلك فإن تأويل ابن الأثير يعد أفضل بكثير من زميله الآمدي وابن سنان وربما لأنه اختار موقفا وسطا حينما حكم فقال : «جعلته – أي التشبيه – من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم[1]» .

(ب) النموذج الثاني:

قال أبو تمام :

شـاب رأسي ومـا رأيت مـشـيبَ الرأسِ
إلا من فـضلِ شـيْب الفـؤادِ
وكـذاك القـلوب في كـل بؤسٍ
ونعـيمٍ طلائعُ الأجـساد

---

(١) المصدر السابق .

طال إنكار البياض وإن عُمِّرتُ
شيئاً أنكرت لون السواد
زارني شخصُه بطلعة ضيم
عمرت مجلسي منَ العُوَّاد
نال رأسي من ثغرة الهم لما
لم ينله من ثغرةِ الميلاد

يتضمن هذا النموذج عددا من الصور في أبياته الخمسة . نالت الأبيات الثلاثة الأولي رضا الآمدي ، وإن كان هذا الرضا مغلفاً بالتعريض بالشاعر . يقول : «الأبيات الثلاثة الأولي من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه[1]» فقد نلاحظ أن الآمدي حينما أبدى رضاءه أشار إلى فلسفة أبي تمام وإن وصفها بالحسنة والمستقيمة ليؤكد وصفه السابق له بأنه «ليس على طريقة العرب ولا على مذاهبهم» لأنه جاء «بفلسفة يونان» و«حكمة الهند» و«ألفاظ متعسفة» وذلك تمهيد لإنكاره استعارة «عمرت مجلسي من العواد» على صاحبها فهي «معنى لا حقيقة له» ومرجعه «أنا ما رأينا ولا سمعنا أحدا جاءه عواد يعودونه من الشيب ، ولا أن أحداً أمرضه الشيب ولا عزاه المعزون من الشباب[2]» وما ورد هذا في الاستخدام اللغوي عن العرب ويستدل بقول ابن حازم الباهلي :

أليس عجيباً بأن الفتي
يصاب ببعض الذي في يديه
فمن بين باك له موجع
وبين مُعَزٍّ مُغَذٍّ إليه

---

(١) الموازنة ، جـ٢ ، ٢١٢ .

(٢) نفسه .

ويسلبه الشيب شرخ الشباب

فليس يعزيه خلق عليه

أما الاستعارة الثانية التي رفضها الآمدي فقول الشاعر «نال رأسي . .» وهي «بيت رديء ، بعيد المعني . . جاء به على مذهبه في الاستعارة[1]» .

لا يفارق الآمدي في هذا النموذج مبادئه الأساسية في تحليل الاستعارة المرفوضة ، وهي المبادئ التي اعتمدها في النموذج الأول ، وإن كان قد اعتمد في هذا النموذج صراحة على ما يمكن أن يسمي الذوق العام في قوله «أنا ما رأينا ولا سمعنا . .» وهو ذوق أساسه الآمدي الذي جعل حكم الناقد حكماً لا يرد ، ولا يعلل من منطلق الثقة فيه . فإذا قال إنه لم ير ولم يسمع أحداً جاءه عواد من الشيب يعودونه ، فقوله مصدق ، وإذا ما شفعه بما ورد عن العرب في هذا السياق ، فإن حكمه لابد أن يكتسب ثقة أكبر ، وسلطانا أوسع وإذا ما رد هذه الاستعارة وأمثالها «نال رأسي من ثغرة الهم» إلى مذهب أبي تمام في الاستعارة واعتماده على الفلسفة والحكمة ، صار حكمه بأن «أبا تمام أحب أن يخرج من عادات بني أدم ، ويكون أمة وحده[2]» حكما مقبولاً في نظره ، وفي نظر مريديه واكتسبت مبادئه درجة أعلي من الصدق والقبول والانتشار ، وأصبح الذوق العام فيما بعد مهيأً للنفور من الاستعارة المرفوضة وللثناء المطلق على الاستعارة المحمودة أو المقبولة .

وإذا كان الآمدى يعتقد أن استعارة «عمرت مجلسي من العواد» «معني لا حقيقة له» فإن الشريف المرتضي يرى أن أبا تمام «لم يرد بقوله : عمرت مجلسي من العواد ، العيادة الحقيقية التي يغشي فيها العواد مجالس المرضي . إنما هذه

---

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق .

استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفية[1]» ورأي المرتضي فيه تقدير واضح لصنيع أبي تمام . فالمعني عنده معني شعري ، لا سند له من المعتاد أو المألوف أو ما يسمي «حقيقة» عند الآمدي .

هذا المعني الشعري جاء على وجه المخالفة للسياق الذي ترد فيه العيادة والعواد والمرضي - ويرتبط بالعمق الشعري عند الشاعر نحو الشيب الذي يصف طلعته بأنها «طلعة ضيم» تسكن وجدانه مثلما أن قلبه - في كل بؤس ونعيم - كان «طلائع الأجساد» . ولأن هذه الطلعة تتعمق وجدانه فلم تعد تفارقه . وتقدير المرتضي بأن المعني الشعري هو استعارة لا حقيقة لم يقطع صلة الاستعارة بالتشبيه والإشارة .

ولذلك أعتمد على التشبيه في تأويل الاستعارة بعد أن نفي ضرورة ارتباطها «بالحقيقة» كما هو الحال عند الآمدي ، فقال : «كأنه - أي الشاعر - أراد أن شخص الشيب لما زارني كثر المتوجعون لي والمتأسفون على شبابي ، والمتوحشون من مفارقته فكأنهم في مجلس عواد لي ، لأن من شأن العائد للمريض أن يتوجع ويتفجع وعني بقوله «عمرت مجلسي من العواد» كثرة من تفجع له ، وتوجع من شيبه ، وهذا من أبي تمام في نهاية البلاغة والحسن[2])» .

(ج) النموذج الثالث:

يقول أبو تمام :

أ- مـا يحـسم العـقلُ والدنيـا تُسـاسُ به
مـا يحـسم الصـبرُ في الأحـداث والنوبِ

الصـبـر كـاسٍ وبطنُ الكف عـاريةٌ
والعـقل عـارٍ إذا لـم يَكْسَ بالـنشب

---

(١) الشريف المرتضي ، ١١ .

(٢) نفسه .

كم ذقتُ في الدهرِ من عسرٍ ومن يسرٍ
وفي بني الدهر من رأسٍ ومن ذنب

***

ب- إن الخليفة لما صال كنت له
خليفةَ الموتِ فيمن جار أو ظلما
قرَّت بقُران عينُ الدين وانشترت
بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

في هذا النموذج أقام أبو تمام استعارته على محورين متقابلين . في المثال «أ» التقابل بين «العقل» وبين «الصبر» مع أن المألوف هو أن الصبر قرين العقل . وفي المثال «ب» التقابل بين «الدين» و«الشرك» وهما نقيضان متلازمان . والتقابل عند الشاعر في «أ» و«ب» تقابل مقصود ولم يأت عفو الخاطر . فهو في «أ» تقابل ضد المألوف ، وفي «ب» تقابل على نحو مألوف . فمع أن العقل قرين الصبر ، فإن في الدهر من الفواجع الجسام التي تعلو على منطق العقل المشهود والملموس لا ينفع معها إلا الصبر المرتبط بيقين وجداني شعوري غير يقين العقل الذي «تساس به الدنيا» وكما لا ينفع الصبر مع العجز ، كذلك لا ينفع العقل مع الفقر . هذا التقابل الحسي والوجداني انعكس على لغة الأبيات فأعطاها مقابلاتها اللفظية والتركيبية . فبدت الاستعارة على هذا النحو متضمنة هذا التقابل اللفظي والتركيبي وهذا التنافر الظاهري بين الحس والوجدان . ومن هنا كان لابد أن يحدث تنافر شديد لدي الآمدى يتناغم مع مدى استيائه من صنع الشاعر .

أما في «ب» فإن التقابل الذي جاء على نحو مألوف بين «الدين» و«الشرك» أعطاه الشاعر بعدا غير مألوف أحدث المخالفة التي صنعت الاستعارة ، عندما أضاف العين للدين ، والعيون للشرك ، وجمع بينهما في فعل «الاصطلام» .

وسواء في «أ» أو «ب» فإن الغضب من هذه الاستعارات لا يخفي عند

الآمدي أو ابن سنان، ولا يبتعدان عن آليات التفسير المعهودة فالآمدي يبدأ بتجريد هذه الاستعارات من محتواها المجازي ويلخصها في أن أبا تمام «ذكر أنه لا يحسم العقل ما يحسم الصبر. والصبر على شدة الزمان وأحداثه لا يكاد يقع إلا بالعقل[1]» ثم يفرغ لانفعاله فيصف أبا تمام بالحمق: «وقوله: الصبر كاس... من حماقاته في الطباق.. ثم جعل العقل أيضاً عاريا إذا لم يكن مكسوا بالنشب. وكسوة العقل والصبر استعارة تتجاوز كل فحش[2]» فالحمق والفحش صفتان لازمتان في صنع أبي تمام في تقدير الآمدي الذي استسلم لانفعاله واستمد منه حسا دعائيا جعله أداته في التقدير.

أما استعارة أبي تمام في بيته الأخير «كم ذقت... في بني الدهر من رأس ومن ذنب» فقد أعتمد الآمدي في تأويلها على ما أعتمد سابقا وهو الذوق العام المستمد من اطمئنان الناقد إلى خبرته وأحكامه. فالذوق عنده مرتبط بمجاله الحسي والدلالات في تقديره لا تتغير من سياق إلى سياق، ومن هنا جاء نعيه على الاستعارة وشاعرها «وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب في بني الدهر. وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه. وأراد بالذوق الاختبار، واستعمله في أقبح موضوع وأشنعه[3]» ويبدو أن الآمدي لم يفهم من «الذنب» إلا دلالته الحسية المتعارف عليها ولم ينظر إلى دلالته السياقية.

وتثير الاستعارة في المثال «ب» وهي «قرت عين الدين، انشترت عيون الشرك» إشكالا لدي ابن سنان الخفاجي يأتي من مقارنته بين نمطين من الاستعارة المحمودة والمذمومة ببيتين: أحدهما قول أبي نصر بن نباته:

---

(١) الموازنة، جـ٢، ٢٥١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

حــــتى إذا بهــــر الأباطح والربا
نـظـرت إلـيـك بـأعـين الـنـوار[1]

والثاني هو بيت أبي تمام . فالاستعارة في بيت ابن نباته السعدى حدود المخالفة فيها ضيقة جدا . ففعل «نظر» من وظائف العين ومن المألوف لها . و«أعين النوار» من الإضافات أو التعبيرات أو التراكيب الإضافية المعتادة التي تقترب من المجاز المشترك في اللغة ولذلك فهي لا تحمل أية مفارقة حادة مثل التي تحملها استعارة أبي تمام . والدليل على ذلك أن ابن سنان نفسه كان من السهل عليه أن يجد وجه شبه في الصورة بين «النوار» و«العيون» . يقول : «نظرت إليك بأعين النوار من أشبه الاستعارات وأليقها ، لأن النوار يشبه العيون وهذه هي الاستعارة الصحيحة الواضحة التشبيه[2]» إذن فسر جمالها عنده – وهو وضوح التشبيه – هو سر قبح الاستعارة التي صنعها أبو تمام . فليس هناك وجه شبه قريب بين «العين» و«الدين» ولا بين «العيون» و«الشرك» . ومن هنا جاء إشكالها .

فابن سنان مخلص لأهم مبادئه في التحليل ، وهي مبادئ صارت ثابتة منذ النصف الأول تقريباً من القرن الرابع الذي شغل باستعارات أبي تمام بينما شغل النصف الثاني منه ، بشعر المتنبي . ومن هذه المبادئ البحث عن تشبيه ظاهر في الاستعارة ، وثبات الدلالة الوضعية للمفردة اللغوية في المعجم وفي سياق الاستعارة . يقول ابن سنان «أما قرة عين الدين وانشتار عيون الشرك ، فمن أقبح الاستعارات لعدم الوجه الذي لأجله جعل للدين والشرك عيوناً . ومع تأمل هذين البيتين يفهم معني الاستعارة لأن النوار والشرك لا عيون لهما على الحقيقة . وقد قبحت استعارة العيون لأحدهما وحسنت للآخر . بيان العلة فيه

(١) سر الفصاحة ، ١١٣ .

(٢) نفسه .

أن النوار يشبه العيون . والدين والشرك ليس فيهما ما يشبهها ، ولا يقاربها . وهذه طريقة متي سلكت ظهر المحمود في هذا الباب من المذموم[1]» إذن فآليات تحليل الاستعارة صارت «طريقة» كما يقول ابن سنان . استمدت مبادئها من سمات الاستعارة المحمودة . وهذا ما انتهي إليه الجدل بين هذين النمطين من الاستعارة المحمودة والمرفوضة . واللافت للنظر أن الإمام عبد القاهر يذكر أن قبح استعارة أبي تمام مردود إلى «السجع والتجنيس[2]» لا إلى الاستعارة ذاتها ، ويحمل هذا الرأي على أنه للعلماء الذين يروى عنهم . فولع أبي تمام بهذين اللونين في بيته أوقعه في بناء استعارة صعبة أو متعسفة . وأيما يكن الأمر ، فرأي الإمام يضيف جديداً إذ لا يرفض هذا اللون من الاستعارة مطلقاً لذاته لإيمانه بوجوده في الشعر العربي قديمه وحديثه وإن زاد عند أبي تمام . ولأنه عالجه كما رأينا على أساس توسيع فكرة التشبيه فلم يعد مجرد التشبيه الظاهر أو البليغ بل صار ممتداً إلى التشبيه التمثيلي وهو أعقد من هذين . ولم يقع في خطأ الذم المطلق أو الحمد المطلق لأحد نمطي الاستعارة كما حدث عند غيره .

(د) النموذج الرابع:

قال أبو تمام :

يوم فتح سقى أسودَ الضواحي

كثب الموت رائبا وحليبا

قد يختلف هذا النموذج عن النماذج السابقة – وهو مختلف فعلاً – في تعامله مع نموذج الاستعارة المرفوضة . واختلافه ليس اختلافاً طارئاً أو مرتبطاً بظرفه ، بل هو اختلاف مبني على أساس . فالطوفي البغدادى – في مشارف

---

(١) المصدر السابق .

(٢) انظر : أسرار البلاغة ، صـ١١ ، ودلائل الاعجاز ، ٢٧٥ .

القرن الثامن الهجرى - يفرق بين نمطي الاستعارة لا على أساس ما هو مقبول ومرفوض ، حتى لو كان المرفوض جيداً ، بل يفرق بين الردئ في ذاته ، والجيد في ذاته . ويرى أن الجيد مستويان أو بلفظه «نمطان الأول ما اشتد الامتزاج والتناسب والتشابه فيه بين المستعار له والمستعار منه . ومنه قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيباً» فإن المناسبة بين ابيضاض الرأس بالشيب واشتعال النار في الحطب شديدة من جهة سرعة الالتهاب والانتشار شيئا فشيئا ، وإحالة ما انتشر فيه عن صفته قبل ذلك ، وتعذر التلاقي ، وعظم الألم ، وتعقب الجمود والخمود . والثاني ما كان ارتباط التناسب بينهما بعيدا . ومن أمثلته ما ذكره ابن الأثير من شعر أبي تمام[1]» وهو البيت موضوع التحليل .

والجديد عند الطوفي أنه جعل نمطي الاستعارة المحمودة والمرفوضة جيدين ، وأعطي للأول صفته من شدة التشابه والامتزاج بين طرفيه ، وأعطي للثاني صفته من بعد التناسب بين طرفيه ، وهذا تأسيس نظري جدير بالاعتبار . إذ يتعامل مع الاستعارة الجيدة أيا كانت دون أن يفرق بين أنماطها على أساس أخلاقي أو انفعالي أو حتى فكرى كما سبق .

ولذلك فإن الطوفي يتخذ من تأسيسه النظري هذا قاعدة يرد من خلالها على ابن الأثير الذي «عاب بيت أبي تمام وبالغ في تقبيحه[1]» . فابن الأثير عاب البيت من جهتين : أحدهما : «أن الكثب هي الألبان واحدتها كثبة . والمشابهة بين الموت واللبن بعيدة ثم لم يكفه ذلك حتى جعل فيها رائبا وحليبا . والثاني : أن من شأن الموت أن يستعار له ما يكره لا ما يستطاب[3]» أي أن ابن الأثير يؤرقه البحث عن وجه الشبه فلم يجده .

والطوفي - بناء على فهمه الاستعارة - يفضل استعارة أبي تمام . وعنده «أن

---

(١) ابن الأثير ، الجامع الكبير ، ٨٨ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

ابن الأثير جار على أبي تمام[1]» وأن «استعارته في غاية العلو ، وليست في غاية السقوط[2]» وبالطبع يلجأ الطوفي إلى تعليل حكمه وتفسيره ، مما يعطيه قيمة ويكسبه احتراماً حتى وإن كان هناك اختلاف . ويقف أولا على فكرة المشابهة بين الموت واللبن التي نفاها ابن الأثير . ويرى أن أبا تمام لما رأى بعض بني هذه الحرب قد سقطوا سريعاً في أولها ، وتراخي الموت عن بعضهم الآخر حتى آخر الحرب ، وجد أن أشبه الأشياء بحال هؤلاء في السرعة والإبطاء هو اللبن الحليب والرائب . وما يستغرقه الحليب من وقت في التحول إلى الرائب .

ويوضح الطوفي هذه الفكرة في نصه «لما رأى أبو تمام أن بعض بني هذه الحرب اخترم في أوائلها سريعاً ، وبعضهم تراخي عنه الموت وأبطأ إلى آخر الحرب ثم وافاه ، رأى أن أشبه الأشياء بحالهم سرعة وإبطاء : اللبن الحليب والرائب لأنه يسمى حليبا عقب حلبه ورائبا إذا تراخي عن زمن حلبه . فاستعارة لفظ «اللبن» لمناسبة حال بني هذه الحرب صفة الحليب و«الرائب» في التعقيب . ولعمري إن هذا تصرف حسن وقريحة جيدة وإن الله يأمر بالعدل[3]» . فالطوفي في تحليله هذا حاول أن يفض وجه المخالفة الذى بنيت عليه الاستعارة بين «السقي» الذي أسند إلى «يوم الفتح» وبين «أسود الضواحي» و«كثب الموت» الرائب والحليب . وقد ركز تحليله فقط على «كثب الموت رائبا وحليباً» وأشار إلى أن «أبا تمام استعار لفظ «السقي» في سياق ذكر الموت» ولم يقف عند بؤرة تفاعل كل هذه العناصر من أجل الكشف عن الأوجه الدلالية المتعددة . وبالطبع هذا صنيع لا نطلبه ولا نرجوه من الطوفي ، ويكفيه أن كان موفقا في تحليل الجانب الذى وقف أمامه وهو فكرة المشابهة البعيدة التي رفض بسببها ابن الأثير الاستعارة . أما الجانب الثاني من اعتراض ابن الأثير

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) الطوفي البغدادي ، الإكسير في علم التفسير ، ١١٣ .

على استعارة أبي تمام ، وهو أن «يستعار له ما يكره لا ما يستطاب» فيرد عليه الطوفي البغدادى من مبدأ أن الدلالة تتغير وتتحدد من السياق . وأن ما يستكره أو ما يستحب ليس مطلقاً هكذا ، وإنما مرتبط بسياقه وبالموقع الذى يمثله .

فإذا كان أبو تمام قد استعار للموت الحليب وهو مستحب والموت مكروه ، فإن العلاقة بينهما تتناسب كما تتناسب العلاقة بين الكأس والموت في تقدير الطوفي . فالكأس في رأيه ترتبط بالشراب وبالتحديد الخمر ، «وهي ما يستطاب غاية الاستطابة[1]» والموت مكروه غاية الكره ، وعلى هذا فإن السياق يحدد الدلالة كما أن الاستعارة في جوهرها مركب لغوى يقوم على الجمع بين مجالين دلالين متباينين ، وإلا فقد دوره وقيمته ، وصارت من المجاز الميت أو المكروه .

ولننظر إلى تقديم الطوفي وجهة نظرة هذه في قوله : «وأما قوله : إنما يستعار للموت ما يكره لا ما يستطاب ، فجوابه النقض . يقول الحماسي :

سقيناهم كأسا سقونا بمثلها

ولكنهم كانوا على الموت أصبرا

والكأس ظاهرة في الخمر ، وهي ما يستطاب غاية الاستطابة . ولهذا رتب على شربها الحد زجرا عنها . فلئن قال : إنها استعارة هنا بجامع ما يلحق السكران من غيبة السكر المشبهة لغيبة الموت . قلنا : وأبو تمام استعار لفظ «اللبن لأنه جعل أحد قسميه رائبا ، وفي الرائب حموضه أو مزوزة مستكرهة ، ولما سبق من مناسبة التراخي ، وذكر «الحليب» لما ذكرنا من مناسبة السرعة[2]» ومن ثم نرى في هذا النموذج أن الطوفي قد عالجه - في رده على ابن الأثير - من خلال مبدأين مهمين في التحليل : التوسع في فكرة المشابهة ، وإن الاستعارة تقع في «اللفظ» لا المعني مع تغير الدلالة حسب السياق ، وذلك في

---

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق .

ضوء تقديره الاستعارة المرفوضة على أنها من الاستعارة الجيدة ، مثل الاستعارة المحمودة القائمة أساسا على فكرة التشبيه القريب الظاهر .

(هـ) النموذج الخامس:

قال أبو تمام :

رقـيق حـواشي الحلم لو أن حلمـه
بكفـيك مـامـاريت في أنه برد

لا يمثل هذا البيت عند الآمدى إلا مخالفة صريحة لتقاليد وصف الحلم عند الشعراء العرب في الجاهلية والإسلام . فالحلم عند هؤلاء - كما يرى - يوصف بالعظم والثقل والرزانة كما أنه أيضا مخالفة لوصف البرد عندهم إذ يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . والآمدى بذلك يجعل مرجعه الأساسي علمه بما قاله الشعراء السابقون والصورة المادية التي يكون عليها الشئ . فعلمه بأقوال السابقين ، جعله يتجاهل معيار الزمن وتبدل الأذواق في عصر أبي تمام ، فاحتكم إلى ذوق جمالي كان مقبولا في زمن ، وصار غير مناسب في زمن أخر . فالممدوح الذي كان يوصف بالحلم كان يسعده بلا شك قول النابغة :

وأعظم أحـلامـاً وأكـثـر سـيـدا
وأفضل مشـفوعـاً إليـه وشـافـعـا

لأنه يركز على صفات العظم والرزانة «أحلامنا تزن الجبال رزانة» والثقل ، وهي صفات مثالية . أما ممدوح أبي تمام وذوق العصر المتحضر لم يعد يجد راحة أو جمالاً في هذه الأوصاف .

ومن هنا فإن احتكام الآمدى إلى أقوال السابقين جعله بعيداً عن تقدير الجمال في هذا البيت . أما ارتباطه بالصورة المادية التي يكون عليها الشئ ، فإن

الشاعر ليس مصوراً آليا ، وإنما يؤدى الصورة بعد أن تكونت في خياله من علاقات ونسب جديدة تختلف عن الصورة المادية . ولذا فإن أبا تمام لا يعنيه صفات البرد هل هو متين أو سميك أو ألوانه متمايزة ، فهذه صفات الجودة في الصناعة ، وليست صفات الجودة في الصورة الشعرية ، ولذا زاوج بين رقة الحلم ورقة البرد ، وصار الحلم في كفيك فلم تعد تدرى إن كان حلما أو إن كان بردا ، وتمازجت صفات الأشياء وتبدلت في إطار التركيب الاستعاري الذي أزعج الآمدي وأفزعه حتى قال «والخطأ في هذا البيت ظاهر لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والثقل والرزانة[1]» «وأيضاً فإن البرد لا يوصف بالرقة وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة وأكثر ما يكون ألواناً مختلفة[2]» . أما تعليق الآمدي على «لو أن حلمه بكفيك . . .» فقوله عنه إنه «كلام في غاية القبح والسخافة[3]» . وقد شايع الآمدي في هذا التناول أبو هلال العسكري وكذلك فعل ابن سنان الخفاجي .

(و) النموذج السادس:

يقول أبو تمام :

أ- سأشكر فرجة اللبب الرضيِّ
ولينَ أخادع الدهر الأبى

***

ب- فضربتَ الشتاء فى أخدعيه
ضربة غادرتْه عوْدا ركوبا

***

---

(١) الموازنة ، ١٤٣ - ١٤٦ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

ج- يا دهر قوِّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرْقِك

***

د- تروح علينا كل يوم وتغتدي
خطوبُ يكاد الدهر منهن يُصْرعُ

***

هـ- فلو ذهبتْ سناتُ الدهرِ عنه
وألقى عن مناكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

***

و- كانوا برود زمانهم فتصدعوا
فكأنما لبس الزمانُ الصوفا

***

ى- تحمل عنه الصبر يوم تحملوا
وعادت صباه فى الصبا وهى شمأل
بيوم كطول الدهر فى عرض مثله
ووجدى من هذا وهذاك أطول

أهم ما يميز أمثلة هذا النموذج اتحادها فى الموضوع ، واختلاف صوره من مثال لآخر ، تبعا لاختلاف السياق الذى ورد فيه داخل القصيدة ، واختلاف كل قصيدة عن الأخرى . فهذه الأمثلة لم تتضمنها قصيدة واحدة . واختلاف صور الموضوع أدت إلى استجابات متنافرة من النقاد : الآمدى أو ابن سنان أو عبد القاهر الجرجانى أو ابن الأثير أو غيرهم .

وهذا ما جعلنا نسجل هذا النموذج بهذه الصورة حتى نرى كيف أن الموضوع

الواحد - الدهر- اخذ صورا متعددة ، ودارت حوله تفسيرات كثيرة انطلقت من آليات التفسير المعهودة .

وموقف الآمدى من هذه الاستعارات معروف سلفا فهى من «قبيح استعارات أبى تمام» أولا - وهذا فى تقدير الآمدى - «لأن العرب تستعير الشيء لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله» . وأبو تمام لم يفعل ذلك حينما جعل الدهر بهذه الصورة التى وردت فى الاستعارات . وثانيا أن الآمدى يرى أن أبا تمام كان فى مقدوره أن يتجنب «لين أخادع الدهر الأبي[1]» ويأتي بالمقبول والشائع مثل «لين حوادث الدهر[2]» أو «خلائق الدهر[3]» فأى حاجة إلى الأخادع حتى يستعيرها للزمن؟[4]» . وثالثا : أن الآمدى يرى أن قبح «الأخادع» مردود إلى كونها جاءت مستعارة للدهر ، ولو جاءت على وجه الحقيقة ما قبحت كما عند البحترى .

أما استعارة البيت «ب» «فضربت الشتاء فى أخدعيه» فى رايه أسوغ من الأولى . «فإن ذكر الأخدعين ها هنا - على قبحها - أسوغ[5]» لأنه قال «ضربة غادرته عودا ركوبا» السر فى ذلك أن التشبيه الكامن وراء الاستعارة اتضح بالشطر الثانى من البيت . «فالعود المسن من الإبل . والبعير أبدا يضرب على صفحتى عنقه فيذل ، فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا[6]» .

وما فعله الآمدى فى الاستعارة «أ» فعله فى تقدير الاستعارة «ج» «يا دهر قوم من أخدعيك . . .» فقد افترض ما كان ينبغى لأبى تمام أن يفعله ، ولم

---

(١) الموازنة ، جـ١ ، ٢٤٥ - ٢٥٥ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه .

(٥) نفسه .

(٦) نفسه .

يتناول ما هو قائم بالفعل . يقول : «فأى ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وقد كان يمكنه أن يقول من اعوجاجك» أو «قوم معوج صنعك[1]» .

والاستعارة فى المثال «د» «خطوب يكاد الدهر منهن يصرع» لم يعلق عليها الآمدى قبولا أو رفضا .

والاستعارة فى المثال «هـ» قائمة فى شطرى البيت . وقد قبل الآمدى الاستعارة فى الشطر الأول ، ورفضها فى الثانى . فعنده أن «صدر البيت لائق بالمعنى[2]» أما قول أبى تمام فى الشطر الثانى . «وألقى عن مناكبه الدثار» «فلفظ ردئ وليس من المعنى الذى قصده فى شئ[3]» . والسر فى ذلك أن الآمدى لا يفارق خطته فهو يفترض ما كان ينبغى للشاعر قوله ليستقيم المعنى . ويقوده هذا إلى تجريد أو اختزال الاستعارة فى معنى نثرى يبعد عن الاستعارة ومحتواها «وإنما هذه كلها استعارات والمراد بها هداية القلب وإبصاره وفهمه . وقد جرت العادة باستعارتها فى هذا المعنى[4]» . ولذلك فإنه لم يدرك من الاستعارة فى الشطر الثانى شيئا ، ولم ينظر إلى دلالة التصوير أى تصوير الدهر وعلى مناكبه الدثار ، واعتقد الآمدى أن هذا الدثار على المناكب لا يحجب الرؤية . يقول «فأما دثار المناكب فليس من هذا الباب فى شئ إذ قد يبصر الإنسان رشده وعلى مناكبه دثار ، ولا يكون ذلك مع النوم والرقاد والغطاء على العين ، لأنه إنما يراد نوم القلب والتغطية عليه ، لأن الإنسان يقال له : قد عمى قلبك وعميت عن الصواب عينك[5]» . فالآمدى لا يعرف من الدثار فى هذه الاستعارة إلا دلالته القريبة التى يتحدث عنها ، وإلا دلالته المرتبطة بوظيفته فى فصل مثل

---

(١) نفسه .

(٢) الموازنة ،جـ١ ، ٢٢٣ .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه .

(٥) نفسه .

فصل الشتاء «ولفظة الدثار إنما تستعمل لمنع الهواء والبرد لا لمنع الفهم والرشاد[1]» ولم يحاول أن يقترب من الشكل المتعالي للدهر المتغطرس الممزوج بالغفلة والجهل الذى يرسمه البيت بدقة فى استعارتيه الماثلتين فى الشطر الأول والشطر الثانى .

وجريا على عادته ، يقف عند اللفظ المفرد فى الاستعارة . فلا يشغله من الاستعارة فى المثال «و» «فكأنما لبس الزمان الصوفا» إلا كلمة «الصوف» ويكتفى بأن يقول ما كان على أبى تمام أن يفعله ، ولم يفعل «فإن الناس استهجنوه جميعا ، ولو كان اعتمد ألا يترك قافية على الفاء إلا أوردها ، ما كان ينبغي أن يذكر الصوف ، وخاصة على هذا الوصف[2]» ولا ندرى هل الاعتراض على كلمة «الصوف» التى جاءت بها القافية اضطرارا حسب تفكير الآمدى أم الاعتراض على جملة الاستعارة كلها «لبس الزمان الصوفا» ويبدو أن الجملة كلها عنده مرفوضة ، وخاصة هذه الكلمة الأخيرة فيها التى لو بدلها الشاعر حسب توجيهات الناس والآمدى لاستقامت استعارته ، وهذا أمر بعيد المنال .

أما المثال الأخير فى هذا النموذج فيقف الآمدى عند تعبير ورد فيه وهو وصف الدهر بالعرض في صدر البيت الثاني «بيوم كطول الدهر في عرض مثله» ويتصور أن وصف الدهر بهذا الوصف «محض محال» وأن الشاعر «ما كانت به إليه حاجة لأنه قد استوفي المعني بقوله «كطول الدهر[3]» . ولأن «الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه[4]» فإن هذا الوصف لم يحقق الفائدة من الكلام فهذه الألفاظ - يقصد الطول والعرض - صيغتها الحقائق ، وهي بعيدة

---

(١) نفسه .

(٢) الموازنة ، جـ٢ ، ٨٩ .

(٣) الموازنة ، جـ١ ، ١٨٧ ، وما بعدها .

(٤) نفسه .

عن المجاز ، لأن المجاز في هذا له صورة معروفة ، وألفاظ مألوفة معتادة ، لا يتجاوز بها في المنطق إلى ما سواها[1]» . إذن فوصف أبي تمام الدهر «بالعرض» محال ، وزائد عن الحاجة ، وبعيد عن المجاز ما دام الأصل في المجاز - كالحقيقة - هو الفائدة . «وإنما أراد - الشاعر - أن يبالغ في طول وجده[2]» ولم تكن به حاجة إلى العرض «إذ كان الوجد إنما يوصف بالطول ، كما يوصف به الشوق والغرام ونحوهما ، وكذلك الزمان يوصف بالطول[3]» .

وبالطبع ، توقف النقاد الآخرون عند استعارات ومعاني هذا النموذج أكثر مما توقفوا عند غيره . ولم نرد أن نخلط الآراء بعضها بالبعض الآخر ، فيلتبس الأمر لذا قدمنا رأى الآمدى أولا في أمثلة هذا النموذج وهي تسعة ، وكذلك نفعل مع بقية النقاد ، على أن يكون تعقيبنا على آرائهم جميعاً في النهاية بهدف توضيح الأسس والمبادئ التي حكمت آراءهم . وإذا كان الآمدى قد توقف عند هذه الأمثلة التسعة ما عدا واحدا فإن بقية النقاد لم يقفوا مثلما وقف عند الأمثلة كلها ، وإنما تفاوتوا تفاوتا ملحوظاً كما سوف نرى .

فأبو هلال العسكري لفتت نظره استعارة «يا دهر قوم من أخدعيك» واتخذ منها نقطة انطلاق لحديث عام عن المعني واللفظ غمز فيه أبا تمام ومذهبه . فهو ينفي أيه قيمة في المعني الغريب إلا إذا ظهر مقصده «فلا خير في غرابة المعني إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى ، وظهور المقصد[4]» وينفي جمال التركيب أو التأليف إذا خف المعني ، ويرفض استكراه المعاني والألفاظ «ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً والألفاظ إذا اجترت قسراً ، ولا خير فيما أجيد لفظه

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

(٤) الصناعتين ، ٤٤ .

إذا استخف معناه[1]» . هذا الموقف بشكل عام هو رد واضح على طريقة أبي تمام ونفي لها ، وإنكار قيمتها . ويمثل مقدمة نظرية يصنع فيها صاحبها مجموعة من القواعد يتخذها أساساً للإزراء باستعارات أبي تمام أو به كلية .

فالعسكري على الرغم من أنه لم يصرح باسم أبي تمام ، فإن كلامه لا يخفي عنه ، ويشير إليه ، فقد جاء في سياق رفضه «يا دهر قوم من أخدعيك» ولذلك بعد أن فرغ من إرساء قواعده قال «وقد غلب الجهل على قوم - يقصد منهم أبا تمام - فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزه غليظة وجاسية غريبة . ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً ، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً ، وأعز مطلباً وهو أحسن موقعاً ، وأعذب مستمتعا[2]» .

وما هؤلاء القوم إلا أصحاب أبي تمام وأبو تمام الذين يفضلون المعني البعيد الغريب واللفظ الكز الغليظ ، وينفرون من السهل الواضح . وهذا كله ما أحدثته الاستعارة «يا دهر . . .» في نفسه ، وهذا كله يمثل صفاتها من الغرابة والوعورة والغلظة ، كما يمثل علامة واضحة على ذوقين في التأليف والتذوق لا يخفيان . صوت أبي هلال هذا امتداد طبيعي لصوت الآمدي الرافض بشدة لاتجاه الاستعارة المرفوضة . كما أنه امتداد واضح لنهجه إذ عد العسكرى المثال «د» «بيوم كطول الدهر» من أغلاط أبي تمام وحذا حذو الآمدي ومن ثم فلا داعي للتكرار ونكتفي بهذه الإشارة إلى موضوع هذا التعليق في «الصناعتين[3]» .

والأمر يختلف عند القاضي عبد العزيز الجرجاني ، فهو صاحب «وساطة» بين فريقين متنازعين حول شاعر ، ووساطته «إيمان بالوسط الذهبي في

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) الصناعتين ، ٩٦ ، وكذلك انظر التبريزى في شرحه ، جـ٣ ، ص٧٢ .

الفضيلة[1]» و«عودة إلى مبدأ أى الرجال المهذب» ولذلك اعتمدت الوساطة عنده على مبدأ المقايسة : وهي المساواة في العيوب ، والمساواة في المميزات ، بين القدماء والمحدثين . وبناء على ذلك ذكر استعارة امرئ القيس «فقلت له . . .» قبل استعارة «يا دهر قوم أخدعيك . . .» وأثني على الأولي وراح يلتمس العذر للمحدثين والمولدين في عدم إجادة الاستعارة ليمهد الأرض لقبول استعارة أبي تمام «فإذا قال أبو تمام» يا دهر قوم أخدعيك . .» فإنما يريد : اعدل ولا تجر وأنصف ولا تحف . ولكنه لما رآهم استجاروا أن ينسبوا إليه - أي الدهر - الجور والميل ، أو يقذفوه بالعسف والظلم . وقالوا : قد أعرض عنا ، وأقبل على فلان ، وكان الميل والإعراض إنما بانحراف الأخدع وازورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعاً ، وأن يأمر بتقويمه[2]» .

فالجرجاني - في هذا التمهيد - يبحث عن مسوغات قبول هذه الاستعارة ، ويرى أن أهم مسوغ استبعاد ما فيها من غرابة وما يبدو عليها من غموض وإشكال ، لذلك راح يبحث لها عن المألوف من المعاني ، والمعتاد من القول ، وأن الشاعر سلك سبيل هذا المألوف والمعتاد ، وإذا كان قد أغرب أي أشكل في التصوير ، فذلك في ضوء منهجه ، قد حدث من كل الشعراء قدماء ومحدثين . ولكن لأن المحدثين والمولدين لم يجيدوا - مثل الأقدمين - صنع الاستعارة ، ونزلوا عن درجة الأوائل فإن طريقتهم «أخرجت عن طريقة الشعر . ومتي اتبع فيها الرخص» كما في استعارة أبي تمام «وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام . وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح[3]» .

وهكذا ينتهي القاضي الجرجاني إلى التحذير من صنيع أبي تمام . فهو

---

(1) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٣١٥ .

(2) القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ٣١٩-٣٢٠ .

(3) المصدر نفسه .

خروج عن طريقه الشعر والترخيص فيها إفساد للغة ، والقصد هو الاعتدال ومن ثم صارت الاستعارة المرفوضة موقفاً ضد الاعتدال وتحرى الوضوح ، وخروجا على طريقة الشعر كما يراها هؤلاء النقاد .

ومع أن القاضي الجرجاني حاول الالتزام بالاعتدال في توجهه ولم يفارق الحذر فإن موقفه من استعارة أبى تمام لم يعجب ابن سنان الخفاجي . والمبدأ الذي التزم به في نقده الجرجاني هو لا قياس في اللغة أو المجاز . فالقاضي الجرجاني في تقدير ابن سنان قد سوغ لأبي تمام استعارته حينما ردها إلى المألوف من المعاني ، والمعتاد من القول ، وكشف عنها غرابتها وإشكالها . وهذا المألوف من المعني والقول عند ابن سنان يعد مجازا لا حقيقة . وقوام كل استعارة عنده أن يكون لها حقيقة ، فكيف يسوغ القاضي الجرجاني إذن أن تنهض استعارة أبي تمام على استعارة مثلها؟ وابن سنان يقول «إنا قد ذكرنا أن الاستعارة إذا بنيت على استعارة قبحت وبعدت ، والواجب أن تكون لها حقيقة ترجع إليها بلا واسطة . وإذا كان الأمر على هذا ، وكان قولهم عن الدهر قد أعرض عنا وأقبل على فلان استعارة ومجاز بغير شك ، لم يحسن أن نجريه مجرى الحقيقة ونبني عليه أمراً بعيداً حتى نجعل للدهر أخدعاً[1]» .

فمنطلق ابن سنان أن كل استعارة لها حقيقة هي الأصل ، ولا يمكن أن تكون مجازا فإذا ما بنيت على مجاز قبحت ، ولذلك يرفض القياس في مثل هذا الأمر في تساؤل موجه إلى القاضي الجرجاني : «هل تجيز لبعض المحدثين أن يبني استعارة على الأخدع في الدهر لأن أبا تمام قد استعمل ذلك ، ويبني غيره على قول هذا المحدث استعارة أخرى بعيدة ويؤول هذا إلى مالا نهاية حتى يفسد الكلام وتختل العبارة ، ويذهب التمييز في الوجوه المحمودة والذميمة؟! .[2]» فابن سنان إذن يعد تأويل القاضي الجرجاني مجازا ويرفض أن يقيس عليه أو أن

---

(١) انظر : سر الفصاحة من ١١٦-١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه .

يبني عليه استعارة لأن كل استعارة جيدة لا بد أن يكون لها أصل أو حقيقة .

وللاستعارة نفسها عند الإمام عبد القاهر مجال من الاهتمام والتناول يتحدد في نظرية النظم التي أسسها - من بين ما أسسها عليه - على أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وعلى هذا فإن الكلمة تكتسب قيمتها من سياقها فتقبح في سياق ، وتجمل في سياق آخر «ومما يشهد لذلك أنك تري الكلمة تروقك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ «الأخدع[1]» «وساق أمثلة على أن هذه الكلمة راقت فيها واستقامت وصار لها «مالا يخفي من الحسن ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام «يا دهر قوم من أخدعيك» فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة[2]» .

وعلى الرغم من أن الإمام قد انطلق من مفهوم النظم عنده ، وأن التركيب لا المفردة هو المعول عليه ، فإنه لم يتناول شيئاً من الاستعارة على اعتبار أنها تركيب لغوى وشغلته المفردة ، وراح يقارن بين أمثلة لا وجه للمقارنة بينها ، فالموضوع فيها مختلف وموقع البيت في كل قصيدة جد مختلف ، وتعامل مع كل الأمثلة على أنها شواهد تذكرنا بطريقة التعامل مع الشواهد النحوية .

أما الصولي - وهو من أنصار أبي تمام - فقد وقف عند «ولكن دهرنا هذا حمار» التي وردت في المثال «هـ» وعند «فكأنما ليس الزمان الصوفا» التي وردت في المثال «و» وموقفه عند الجملة الأولي موقف من يلتمس العذر ويبحث عن وجهه . فيذكر أولا أن هذا القول «قد عابه من لا يدرى» ويرى ثانياً أن «أشعار الناس ليست كلها جيدة ، لكن منها الجيد النادر ، ومنها الوسط ، ومنها الدون فما جاز فليس بمعيب على أحد» ويتخذ من هذه القاعدة أساساً لقبول «ولكن

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٧ .

(٢) المصدر نفسه .

دهرنا هذا حمار» ويشرع لها الشواهد الدالة من الشعراء كالأعشى :

فـعلى مـثلهـا أزور بني قـيـ
ـس إذا شط بالحـبـيب الفـراق

المهـينين مـا لهم في زمـان السّـ
ـوْءِ حـتى إذا أفـاق أفـاقـوا

الذي أخذ يشار قوله وبني عليه :

ومـا كنت إلا كـالزمـان إذا صحـا
صحـوت ، وإن مـاق الزمـان أموق

وبناء على ما قدم فإنه يرى أن وصف الدهر بأنه حمار عند أبي تام «وإن لم يكن جيداً نادراً فليس بمعيب ولا بخطأ[1]» .

أما موقفه من الجملة الثانية «فكأنما لبس الزمان الصوفا» فموقف أقرب إلى أن يكون تأويليا لا اعتذاريا كالأول . فيرى أن الذين عابوا عليه هذا القول لم يدركوا أنه استعارة . يقول «وقد عاب هذا عليه قوم قالوا : كيف يلبس الزمان الصوف؟ وهذه استعارة[2]» . وراح يفسر وجه الاستعارة على أساس المقابلة بين المعني في شطري البيت . فالشطر الأول يسجل للزمان سعادته وحسنه بهم ، والشطر الثاني يسجل تحولاً في حال الزمان بعد أن تصدع هؤلاء . أعطي هذا التحول للزمان شكلاً أخر يغاير شكله الأول وهي مغايرة تبدو في «كانوا برود زمانهم» و«كأنما لبس الزمان الصوفا» . يقول الصولي : «إن الصوف من لبس الحزن ، كما أن البرود والأردية من لبس السرور فكأن الزمان صار سروره حزنا بعدهم[3]» .

---

(١) انظر في ذلك هامش شرح البتريزى ، جـ١ ، ص ٥٤ .

(٢) أخبار أبي تمام ، ص ٢٤٧ .

(٣) المصدر نفسه .

ومن ثم فإن كلمة «الصوف» وحدها لم تعد هي مدار النقد كما رأينا عند الآمدي مثلاً أو كما رأينا عند الأمام عبد القاهر عندما شغلته كلمة «الأخدعين» عن بقية الاستعارة وكذلك فعل ابن الأثير عندما تعرض لاستعارة «لبس الزمان الصوفا» فانشغل بالرد على من عابوا كلمة «الصوف» «وذكروا أن سبب عيبها وقوعها مفردة في شعر أبي تمام على أنها وقعت مجموعة في الآية الكريمة «وجعل لكم من جلود الأنعام بيوتاً تستخفونها يوم ظعنكم ويوم إقامتكم ومن أصوافها وأوبارها وأشعارها أثاثاً ومتاعاً إلى حين[١]» والغريب أن ابن الأثير رفض أن يكون عيب هذه الكلمة وقوعها مفردة لا مجموعة على نحو ما جاءت في الآية الكريمة برد عيبها إلى «أنها جاءت مجازية في نسبتها إلى الزمان[٢]» وهو تعليل أعجب .

وأيا ما كان الأمر ، فالواضح أن وحدة الموضوع في أمثلة هذا النموذج أدت إلى تشابه آراء النقاد كما أدت إلى اختلافهم . فالقاضي الجرجاني وابن سنان اختلفا حول أسس قبول استعارة «يا دهر قوم من أخدعيك . . .» واتفق الجميع تقريبا على رفض صورة الدهر مقترنة بالأخادع ، واتفقوا تقريباً على رفض كلمات بعينها شغلتهم عن علاقات التركيب الاستعاري على نحو ما رأيناه في كلمة «العرض» عند الآمدى وكلمة «الصوف» عنده أيضا وعند ابن الأثير ، وكلمة «الأخدع» . كما رأينا الصولي وهو المدافع الوحيد يقف موقفين الأول اعتذاريا في تناول «ولكن دهرنا هذا حمار» وإن استدل بكلام العرب وأشعارهم ، والثاني تأويليا وقد نجح من خلاله في رد الاعتبار إلى الاستعارة التي شملت البيت :

كانوا برود زمانهم فتصدعوا
فكأنما لبس الزمان الصوفا

(١) المثل السائر ، ج ، ٣٧٦ .

(٢) المصدر نفسه .

والصولي - في تقديرى - كان أكثرهم قرباً من شعر أبي تمام ، وأكثرهم فهماً ، وأشملهم تناولا للاستعارة . يضاف إلى ذلك أن مبادئ التحليل عند الآمدي والقاضي الجرجاني والعسكري وابن سنان وابن الأثير واحدة تقريباً ، فلا قياس على الشاذ أو النادر أو الغريب من اللغة والمجاز ولا استعارة إلا وتحمل في طياتها حقيقة هي أصلها . وكل استعارة هي قائمة في الأصل على تشبيه ظاهر أو مضمر ثم قبح الاستعارة التي تبني على استعارة مثلها كما فهم ابن سنان واعترف هؤلاء جميعاً بأن ما يدور على الألسنة من تعبيرات مجازية هو مجاز يتساوى - إن لم يفق - مع المجاز الابتكارى عند الشعراء ، وأن الشاعر لا ينبغي أن يفارق في تصويره هذا المستوى المجازي المألوف ، وهو بالطبع مجاز ميت معتاد ومكرور ، وأن يحترم التصورات الثابتة للأشياء فلا يصورها إلا في حدودها ، ولا يعيد تركيبها بحيث يقع في الغموض والإحالة والإغراب مما يعد كله من التراث المضاد للاستعارة المرفوضة .

ومن ذلك ما أحدثه أبو تمام في استعاراته التي هدمت التصورات الثابتة في أذهانهم للأشياء ، وتخطت حدودها القريبة لتصنع حدودا مكتشفة ومبتكرة . فصنع للذكر مزامر ، والمعروف كبدا لم تبرد ، وصار السخاء عنده جملا . في قوله :

لهـــا بين أبواب الملوك مـــزامـــرُ
من الذكـــر لم تنفخ ولا هي تزهر

***

إلى ملك في أيكة المجـــد لم يزل
على كـبـــد المعـــروف من نيله بردُ

***

وتَقَـــسَّم الناسُ الســخـــاء مُـجـزَّأً
وذهبْتَ أنت برأسِـــه وسنامـــه
وتركت للناس الإهاب ومـــا بقي
من فـــرثه وعـــروقـــه وعظامـــه

وهي من نمط الاستعارة المرفوضة التي كثيراً ما وصفت بأوصاف أقلها أنها «من أقبح ما يكون في هذا الباب» عند ابن سنان وابن الأثير ، وهما متأخران ، وفي هذا دلاله على أن هذا النمط من الاستعارة بدأ مرفوضا ، وظل مرفوضاً ، وهو موطن الابتكار والفردية والإبداع وقد رسخ ذلك وأكده رجلان أحدهما ربط ربطا نظرياً قوياً بين الاستعارة والتشبيه ، وهو الرماني وثانيهما تعقب هذا اللون من الاستعارات وهو الآمدى الذى أصاب الطريقة الشعرية نفسها ، «فإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق ، فإن نقده وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة[1]» وقد يشعر المرء أن وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينياً ، فأكثر استعارات أبي تمام التي يجدها الآمدي غثة إنما تتعلق بالدهر والزمان وربما ارتبط هذا – ارتباطاً شعورياً أو لا شعورياً – بما يروى في الأثر «لا تسبوا الدهر . . . .» .

---

(١) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ١٧٠ .

المبحث الرابع

تحليل نماذج من الاستعارة المرفوضة

(أ) مفهوم إجرائي للاستعارة.

(ب) المثال الأول.

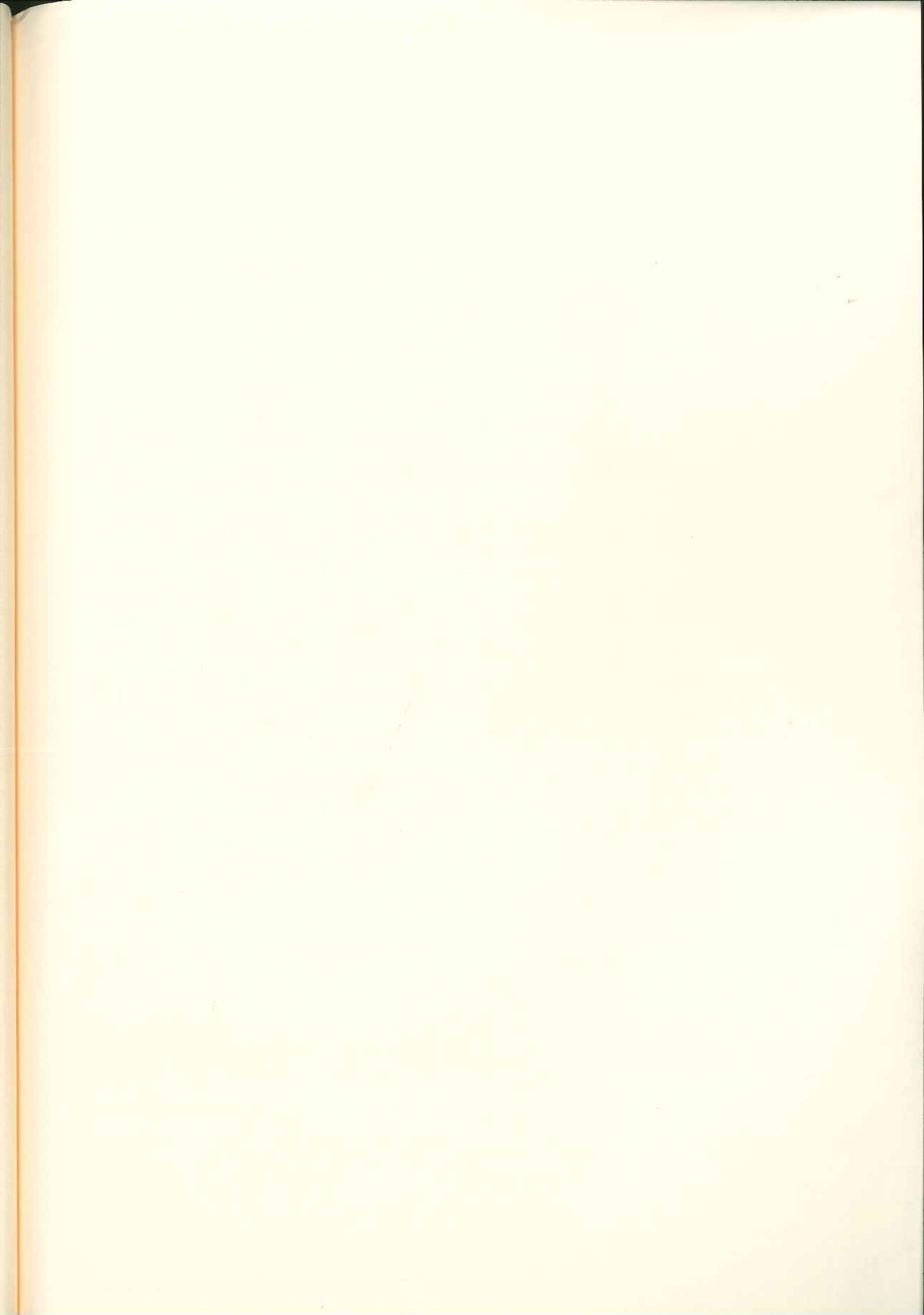
(ج) المثال الثاني.

(د) المثال الثالث.

(هـ) المثال الرابع.

(و) المثال الخامس.

(ى) المثال السادس.



المبحث الرابع

تحليل نماذج من الاستعارة المرفوضة

(أ) مفهوم إجرائي للاستعارة:

وأيا ما كانت آليات التفسير التي مرت وقدمها نقادنا القدماء للاستعارة المرفوضة في عدد من نماذجها عند أبى تمام ، فإنهم كانوا محكومين بأفق الفكر النقدى السائد وطرائق التعامل مع النص وهم على أيه حال ، كانوا مخلصين إخلاصاً عظيماً لما فهموه واستوعبوه من مبادئ ومفاهيم حددت لهم مسالك إلى النص الشعرى ، ولا ينبغي أن نطلب منهم أكثر من ذلك ، فكل إنسان رهين عصره وآفاقه العلمية والثقافية والتاريخية بشكل عام ، ولا نقول ذلك اعتذارا عن نقص بدر منهم ، بل نقوله تقديراً لجهدهم ، بعد أن تبينت لنا مواقفهم وأفكارهم ورؤاهم .

ومع اختلاف العصور والطرائق المنهجية والمفاهيم ، يظل النص الأدبي العظيم مادة أولية متفاعلة مع آليات كل عصر العلمية ومفاهيمه الفكرية ، وما نفر منه القدماء . أكبره أبناء زماننا من العلماء والمفكرين ، وأقصد الاستعارة التي حوصرت في إطار مبدأ التشبيه عامة ، والاستعارة المرفوضة بوجه خاص . وتعددت النظريات التي تحللها وتفسرها وهي على تعددها وكثرتها ترتبط بحقول علمية متباينة ، ولا يهمني في هذا المقام الذى أريد به أن أقدم تحليلاً لهذه النماذج التي تقدمت إلا أن أتبني مفهوماً إجرائيا للاستعارة يركز على الجانب الدلالي والتركيبي .

ويعتمد هذا المفهوم - في تحليل الاستعارة - على ما يسمي «بالتحليل

بالمقومات[1]» الذي يقوم على مسلمة تقول بثنائية ظواهر الطبيعة ، فكل ظاهرة تنقسم إلى مجرد ومحسوس «حي-غير حي» . فالحي إنسان وحيوان . والإنسان ذكر ومؤنث ، وكذلك الحيوان . أما غير الحي ، فهو طبيعي أو اصطناعي . وهذا الأساس يرتد إلى فكرة الحقول الدلالية التي تمثل مبحثاً أصيلا في علم المعني لا يهتم بالبحث قي تاريخ الألفاظ المفردة ، بل بالبحث في قطاعات كاملة في الثروة اللفظية وما تعكسه هذه القطاعات من تغير في وجهات النظر إلى الأشياء أو تقويمها وتفسيرها ، ومن ثم فهي تمثيل واضح لقطاعات الفكر والمعتقدات وطرائق تقويم الأشياء[2] .

«والتحليل بالمقومات» يتجه - بناء على ثنائية ظواهر الطبيعية - إلى مقومات ذاتية تمثل الصفات الجوهرية للمجرد أو المحسوس ، ومقومات سياقية تمثل مدى تفاعل المقومات الذاتية مع مقومات ذاتية أخرى في إطار سياق جديد مما يؤدى إلى تبدل في هذه المقومات وتغير ينتج عنه دلالات جديدة . ومن ثم فإن هذه الطريقة المنهجية تتناول الاستعارة من زاوية المعني فتنظر إلى التركيب اللغوى وتحلله إلى مقوماته ، لنرى في النهاية مدى التوافق والاختلاف فكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة ، وكلما كثر الاختلاف صارت هناك مسافة توتر وتباين . وهذا يعني ببساطة ما سقناه في هذا البحث من أن الاستعارة تنهض في الفكر الإنساني على مبدأ المماثلة ، ومبدأ المشابهة .

ولكن لأن هذا المفهوم اهتم بمعني الاستعارة ولم يهتم بتركيبها أى بوصفها بنية نحوية ، فقد أتاح لنا أن يتكون مفهومنا الإجرائي للاستعارة من جانبين الأول دلالي والثاني وتركيبي ، بحيث تصير الاستعارة في النهاية - كما نراها - «اختياراً معجمياً تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقتراناً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ، يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية

---

(١) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ .

(٢) ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ص٢٢٥ .

Semantic Deviance تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة . وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارق الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع . يتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص Features Transfer من أحد عنصرى المركب اللفظي إلى العنصر الأخر[1]» .

وقد ترتب على ذلك تقسيم الاستعارة دلاليا إلى استعارة إحيائية ، واستعارة تجسيدية ، واستعارة تشخيصية ، وسبق أن اشرنا إليها في حديثنا عن الاستعارة والتقديم الحسي . ورأينا أن الاستعارة التشخيصية هي أكثر هذه الأقسام قرباً من الاستعارة المرفوضة كما تم تقسيم الاستعارة من نفس المنطلق نحوياً إلى استعارة فعلية أو مركب فعلي مبني للمعلوم أو للمجهول ومركب مفعولي ، ومركب وصفي ، ومركب إضافي . وإذا كانت الاستعارة دلاليا هي مركب لفظي ، فإنها نحويا ، هي مركب نحوى كما بينا .

والسؤال الذى يشغلنا الآن هو : إلى أى مدى يتماثل هذا المفهوم الإجرائي للاستعارة مع الأمثلة المراد تحليلها على أساسه؟ إنه يركز على المفارقة أو المخالفة الدلالية التى تتجسد في الاختيار المعجمي ، وهو اختيار يتحدد في تراكيب بعينها يتم من خلاله نقل الخواص من عنصر إلى عنصر أو تفاعل بينهما . وهذه مبادئ أساسية يتمثلها التحليل وتنطوى عليها الأمثلة أو النماذج .

(ب) أما الأول فقوله:

لا تسـقني مـاء الملام فـإنني
صب قد استعذبت ماء بكائي[2]

يقع هذا البيت نحويا في ثلاث جمل رئيسية : الأولي فعلية «لا تسقني

---

(١) سعد مصلوح ، في النص الأدبي ، ص ٢١٨ .

(٢) أبو تمام ، الديوان بشرح التبريزي ، ج١ ، ٢٢ .

ماء الملام» والثانية اسمية «فإنني صب» والثالثة فعلية «قد استعذبت ماء بكائي» الأولي جاءت على سبيل الطلب . والثانية جاءت على سبيل الإخبار ، والثالثة كذلك . استمدت الثانية والثالثة تأكد محتواها من البنية النحوية «إن + قد» ومن الناحية الزمنية فإن الأولي والثانية في زمن واحد . فالطلب «لا تسقني» أى في اللحظة الحاضرة أو الحالة الراهنة والاسمية «فإنني صب» إخبار عن نفسه أو حاله الآن ، بينما انفردت الجملة الثالثة بالزمن الماضي . وكان أولي أن تتقارب الجملتان الفعليتان «الأولي والثالثة» ولكن هذا التقارب كان يتم عن طريق وساطة الثانية «فإنني صب» مع قربها زمنيا من الجملة الأولي .

ماذا يعني هذا البناء النحوى دلاليا؟ يعني أولاً أن الجملة الثانية هي الجملة المحورية التي سيتحقق من خلالها الفعل الاستعاري المتضمن المفارقة الدلالية فمعني جملة «فإنني صب» أنه من المألوف أن يستعذب الصب ماء بكائه . والقرب بين الماء والدمع مشهود ومألوف ومن ثم فلا مفارقة بينهما وتحدث هذه المفارقة بين «ماء البكاء» و«ماء الملام» ومن معاني الجملة «فإنني صب» أن يستعذب «ماء البكاء» وأن ينفر من «ماء الملام» .

وإذا كان طبيعياً في كل الأحوال أن نتساقي الماء ، فليس من المنطقي أو المألوف أن يكون هذا الماء في أى حال - هو «ماء الملام» ومن هنا فإن توسط الجملة الاسمية الثانية هو الذى أحدث هذه المفارقة الدلالة التي جسدتها الاستعارة الواقعة في التركيب الإضافي «ماء الملام» .

ويلاحظ أن الزمن الماضي الذى تمثله الجملة الثالثة قد استعذبت «ماء بكائي» جعل هذه الجملة على هيئة الحقيقة المسلم بها ، ومن ثم فلا بد من البحث عن العلاقة دلاليا بين «الصب» وأستعذاب ماء البكاء . وذلك للكشف عن أبعاد المفارقة في الجملة الأولي التي تمثل الاستعارة . العلاقة بينهما علاقة قوية يجسدها الارتباط الوثيق بين الصبابة والسيولة فمعانى الصبابة تشمل الماء والعرق والدم والعشق وقد ربط أبو تمام فكرة الصبابة بالبكاء وجعل الدمع دواء يتطبب به الصب ومن ذلك أنه عد الزفرات حقا من حقوق الصبابة :

ومن زفـرة تعطي الصـبـابة حـقـهـا
وتوري زناد العشق تحت الحشا الصلدِ[1]

وأما دمع الصبابة فراحة ودواء في رأى أبى تمام :
أنا من لحظ مـقلتـيـه جـريح
أتداوى بعـبـرة ونحـيب[2]

فـالماء إذن من لوازم الصـبـابة ، وهو دمع يتـداوى به الصب ، ولكن من دلالات الماء أنه عذب ، ومستساغ ، وشفاء من الظمأ ، فكيف يكون وهو هكذا مضافاً إلى اللوم وهو مر ومرتبط بالقسوة والشدة والتعنيف؟ هذا التساؤل يعني البحث عن أبعاد المفارقة في الاستعارة «ماء الملام» لقد رفضت من منظور المدلول المتداول للماء أنه سر الحياة «وجعلنا من الماء كل شئ حي» وأن العذوبة ترتبط بالماء المشروب ، باختصار رفضت هذه الاستعارة من خلال ما هو مألوف عن الماء . ولكن الاستعارة عند أبي تمام وفي جوهرها عموما هي كسر للمألوف من الدلالات والتصورات والمعاني . ويمكن أن نتتبع ذلك من خلال الوجه الآخر للماء سواء عند الشاعر صاحب الاستعارة ، أو عند ثقافته التي ينتمي إليها ، أقصد الثقافة العربية أما عند الشاعر فللماء صور ودلالات أولها : ماء الدهر .
ولو بصـرتْ به لرأت جـريضـا
بماء الدهر حليتـه الشـحـوب[3]

فالماء هو «ماء الدهر» وليس مجرد الماء . والجريض هو من غص بهذا الماء ،

---

(١) المصدر نفسه ، ج٢ ، ١١ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٤ ، ٢٣٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ج٤ ، ٥٥٧ .

وكاد هذا الماء أن يودي به وأسعده ما بدا عليه من حلية الشحوب .

وثانيها : ماء الحياة ، وماء الحياء

ألا أيهـا الموت فـجـعـتنا بماء
الحـيـاة ومـاء الحـيـاء[1]

وثالثها : ماء منى الضلال :

وأخـذت بابك حـائرا دون المني
ومنى الضلال مياههن أجـون[2]

ورابعها : ماء الروض :

رعتـه الفيـافي بعـد مـا كـان حقبـة
رعـاها ومـاء الروض ينهل سـاكبـه[3]

صور أربعة للماء كلها نحويا على غرار «ماء الملام» تركيب إضافي ، وكل ماء منها له مذاق ، وحال خاصة . «فماء الدهر» ليس هو «ماء الحياة» و«ماء المنى» ليس هو «ماء الروض» و«ماء الروض» لا ينهل ساكبه وإنما ينهل ماء السحاب على الروض . وكل هذه الأمواه غير «ماء الصب» . وكلها تمثل وجها أخر للماء غير الوجه الذى نألفه ونعرفه ، وتحقق بعد المفارقة في الاستعارة «ماء الملام» .

---

(١) المصدر نفسه ، ج٤ ، ٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٣ ، ٣٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ج١ ، ٢٢٢ .

١١- جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج٥ ، ٣٣٣ .

١٢- الجاحظ ، الحيوان ، ج٥ ، ٩١ .

(ج) وأما الثاني فقوله:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه
بكفيك، ماماريت في أنه برد[1]

الجملة الرئيسية في هذا البيت هي «رقيق حواشي الحلم» وهي رئيسية لأن تركيب أسلوب الشرط بعدها تضمن جملتين، لا تستقل إحداهما عن الأخرى، ولا عن الأولي. فهي جملة محورية، وهي بؤرة الفعل الاستعارى في البيت كله المتمثل في الجملة الأولي والجملة الاسمية الأخرى «لو أن حلمه بكفيك» أما «ماماريت في أنه برد» فتركيب غير استعاري يتضمن تشبيها هو «أن الحلم برد». ومن هنا فإن الاستعارة في البيت تأخذ نحوياً مركباً اسمياً.

وإذا كانت المفارقة في البيت الأول أو الاستعارة الأولي جاءت من المقابلة بين «ماء الملام» و«ماء البكاء» وكلاهما لا يشرب، فإن المفارقة في هذه الاستعارة جاءت من مخالفة تقاليد وصف الحلم، وثبات دلالة الحلم على أنه العقل، فاستحبوا أن يوصف بالرزانة والثقل والعظم، واعتمدت هذه المفارقة على صفات أضيفت لعناصر ذات أوصاف جوهرية مثل البرد، فأصبح البرد والحلم بعيدين في صفاتهما الاستعارية عن صفاتهما الجوهرية أو الأساسية.

وقد اعتمدت الاستعارة على الجمع - دلاليا - بين كلمتين من مجالين دلاليين إحداهما الحلم، والثانية البرد في مركب لفظي. أما الحلم فذو سياق خاص في وعى الشاعر، يختلف عن سياقه في الوعي العام، فهو مرتبط بالرقة المجافية للرزانة والخفة والطيش، وقد فطن إلى هذا المرزوقى حينما فطن إلى أنها في بيت أبي تمام مغايرة للغلظة والقسوة[2]، ويؤيد ذلك ما جاء في قوله تعالي «ولو كنت فظا غليظ القلب لا نفضوا من حولك». وعلي هذا فالرقة تقوم مقام

---

(١) أبو تمام، الديوان، ج٢، ٨٨.

(٢) انظر هامش الديوان، ج٢، ٨٨.

اللطف وتخطط وترسم للحليم صورة تجمع بين الألفة والعطف والعفو والسماحة والوقار ، وتنفي من الحلم خشونة الوقار[1] وتكلف الحشمة . وهي صورة رسمها أبو تمام في شعره :

لا طائشُ تهفو خلائقُه ولا
خَشِنُ الوقار كأنه في محفلِ
فَكِهُ يَجُمّ الجِدَّ أحياناً وقد
يَنْضَى ويهْزِلُ عيشُ من لم يهزلِ[2]

وقوله :

الجِدَّ شيمتُه وفيه فكاهةً
سَجِحُ ولا جِدَّ لمن لم يلعبِ
شَرِسُ ويُتْبِعُ ذاك لِينَ خليقةً
لا خير في الصهباء ما لم تُقْطَبِ[3]

أما البرد ، فإن كان من صفاته عند العرب المتانة والصفاقة وكثرة الألوان واختلافها فإنه صار مرتبطا بالسيادة والعفو وكرم الأخلاق والفطنة ، وهي صفات ترسخت بعيداً عن المجال المعجمي ، حينما اشتد الخلاف بين كعب بن زهير ، وأهدر الرسول عليه الصلاة والسلام دمه ، وانتهى إلى العفو والمسامحة وأن خلع الرسول الكريم عليه برده . فصار البرد ميراث الخلفاء يتوارثونه خليفة بعد خليفة ، تأكيدا للسيادة والقوة ، وفي ذلك جاء بيت أبي تمام :

وما قصدوا إذ يسحبون على المني
برودهم إلا إلى وارث البرد

---

(١) سعيد مصلح السريحي ، شعر أبي تمام ، ٢١٩ .

(٢) الديوان ، ج٣ ، ٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ج١ ، ١٠٢ .

أي أن أعداء الخليفة ، ما كان يشغلهم إلا الخليفة «وارث البرد[1]» .

ومن ناحية أخرى صار البرد حدثا فنيا شعرياً بدايته قصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد . .» وما بنى عليها من قصائد أشهرها بردة البوصيرى ، ونهج البردة لأحمد شوقي . وعلي هذا ، فاجتماع الحلم والبرد في مركب الاستعارة يعني تفاعل كل هذه الدلالات الخاصة تاريخياً وثقافيا في اتجاه تشكيل صورة جديدة للحلم تغاير ما كان معهوداً أو مألوفاً ، فصار الحلم على المستوى الأخلاقي في حالة نفسية ترتبط بالعفو والسماحة والاعتدال واللطف ، وصار مرتبطاً بصفات الأضداد مع ما يليه :

وذو سورة تفْرِى الفري شباتُها
ولا يقطع الصمصامُ ليس له حد

فاللين والتسامح يقابلهما الشدة والفتك . والحلم الذى ترق أو تلطف حواشيه تقابله السورة ، وإذا كان الحلم الذى ترق أو تلطف حواشيه تقابله السورة ، وإذا كان الحلم قد آل إلى برد رقيق الحواشي ، فالسورة قد آلت إلى سيف قاطع ، فصرامة السيف تقابل رقة البرد[2] .

وفي النهاية تحمل هذه الاستعارة للحلم صورة حضارية مفارقة لصورته في عهود عربية مضت . إنها صورة الحلم في الكفين من شاعر وصف الخلفاء والكتاب والوزراء بالتأني ولم يشأ أن يجعل لهم رزانة الأعراب وضخامة الرأس ، وثقل السمع . فقد كان عصره عصراً آخر . وكانت حضارته «شديدة الابتسام» من الناحية المادية . والرجل الحليم ليس هو الرجل الوقور الثقيل الذي يشبه الجبل ، وإنما هو الرجل الذى يواجه كبار الحوادث مبتسما والذى إذا تحدث إليك عنها أعجبك حديثه رقة وظرفاً على فداحة الحوادث ، وهو هذا الرجل المترف

(١) المصدر نفسه ، ج٢ ، ١٢٢ .

(٢) سعيد مصلح السريحي ، شعر ابي تمام ، ٢٢٠ .

المتمدن . وإذن فالحلم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة . فليس غريباً أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي . وعلي هذا فأبو تمام هو هذا الشاعر الذى يأتيك بأشياء لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة ويضطرك أن تفكر وأن تجهد نفسك في أن تفهمه وتشعر معه[1] .

(د) وأما الثالث فقوله:

زارني شخصه بطلعة ضيم
عمرت مجلسي من العواد
نال رأسي من ثغرة الهم لما
لم ينله من ثغرة الميلاد[2]

في هذا المثال ، وقف الآمدى عند أبيات ثلاثة سبقت هذين البيتين . وقد ذكرنا الأبيات الخمسة أثناء عرضنا لتحليل النقاد لها . ولكنا وجدنا انه لا داعي للوقوف أمام هذه الأبيات الخمسة مرة أخري لسبب أن الأبيات الثلاثة لا تضم صورة استعارية بينما يضم البيتان المذكوران هذه الصورة . وأن النقاد القدماء وخاصة الآمدى وقف عند هذه الأبيات جملة ، فكان لابد - ما دمنا نتناول وجهة نظره- أن نعرضها كلها أى الأبيات الخمسة . وأجدني الآن في حل من تكرار هذا الصنيع الذى اضطرتني إليه الأمانة في تقديم الآراء والتصورات . لذا اخترت هذين البيتين لما فيهما من الاستعارة ولعلمنا أنهما والأبيات الثلاثة تعالج فكرة الشيب ، وكيف أن القلوب إذا شابت شاب كل الجسد . فالقلوب في كل بؤس ونعيم طلائع الأجساد كما يقول أبو تمام . ومعني هذا أن فعل

---

(١) انظر : تحليل طه حسين في « حديث الشعر والنثر ، ١٠٣ .

(٢) الديوان ، ج١ ، ٣٥٧ .

الشيب لم يحدث لمرور الزمن وبلوغ الهرم ، بل حدث لأحداث الزمن وتراكم الهموم على القلوب .

في البيت الأول جملتان : «زارني شخصه» و«وعمرت مجلسي من العواد» في الجملة الأولي يعود الضمير إلى الشيب الذى زاره زيارة غير مستحبة ولا مرغوبة فصورها بأنها «طلعة ضيم» أى أن الزيارة «طلعة ضيم» وهذه جملة ثالثة متضمنة في البيت نفسه . وعلي هذا فإن الفعل الاستعارى يقع في جمل ثلاث : «زارني شخصه» و«زيارة الهم طلعة ضيم» و«عمرت مجلسي من العواد» . الجمل الثلاث كل منها مرتبط تركيبيا ودلاليا بالأخرى . جملتان فعليتان . وجملة اسمية محورية بينهما . وتبدأ حركة الاستعارة من الجملة الأولي أى من زيارة الشيب ، وهي حدث تشخيصي لإحساس معنوى إذ يذكر الشاعر أن شيب الرأس ما هو إلا «من فضل شيب الفؤاد» و«شيب الفؤاد» أثر لتراكم الهموم والأحزان ، وانعكاس لتكاثف التجارب والخبرات في اتجاه لا يجعل الشيب فعلاً من أفعال مرور الزمن ولكنه فعل من أفعال هرم المشاعر والأحاسيس .

وزيارة الشيب على هذا النحو زيارة مرغوب عنها بحيث تمتد حركة الاستعارة من هذه الزيارة إلى طلعة الشيب نفسها ، فهي «طلعة ضيم» والملاحظ في هذا التركيب اللفظي للاستعارة أنه تركيب إضافي مثل تراكيبه السابقة «ماء الحياء ، ماء الروض ، ماء الملام» والطلعة محسوسة ملموسة ، والضيم معنى كمعنى الشيب في الفؤاد . ومن ثم فهي طلعة أورثت حزناً ومشاعر من الأسي والفراق امتدت إلى أن تكون مقدمة ونتيجة فصارت من عواده المعزين له ، وصارت في الوقت نفسه جالبة الأحزان ، طاردة المسرات . وتتركز هذه الحركة كاملا في الجملة الثالثة «عمرت مجلسي من العواد» .

وزيارة الشيب على المستوى النفسي والشعورى في الاستعارة هي قرين الموت ، وهي رسول الهم . والهم عند الشاعر نذير الموت . إذ يختط في فوديه خطة هي «طريق الردى» ومع الموت تتبدد كل مظاهر الحياة . كما أن الشيب

يبدد كل مظاهر البهجة والأنس بها . يقول الشاعر :

غـدا الهم مـخـتـطا بفـودى خطة
طريق الردى منها إلى النفس مهيع
هو الزَّوْرُ يُجْـفَى والمُعـاشَـر يُجْـتَوى
وذو الإلف يُقْلىَ والجـديد يُرَقَّعُ[1]

ولأن الهم نذير الموت على هذا النحو في وعيه الشعرى والفكري ، فإنه على المستوى الاستعارى يرفضه كما يرفضه بل يقاتل على المستوى السلوكي :

أقـــاتل الـهم بإيجــــافـــه
فـإن حـرب الهم حـرب ضـروس[2]

وإذا كانت حركة الاستعارة قد نمت وتطورت في البيت الأول بهذه الصورة دلالياً ونحوياً ، فإنها في البيت الثاني تقوم على المفارقة التركيبية والدلالية . فـهـذا البـيت يقع في جـملتين : «نال الشـيب رأسي من ثغـرة الـهم» «لم ينل الشيب رأسي من ثغرة الميلاد» . المفارقة التركيبية في الجملتين واضحة الأولي مثبته والثانية منفية . والمفارقة دلاليا وقعت بين «ثغرة الميلاد» فأساس الشيب «ثغـرة الميـلاد» ومع ذلك لم يقع منهـا ووقع من «ثغرة الهم» بل إن «ثغـرة الهم» حولت «ثغرة الميلاد» وأصابت العمر بالجفاف والجدب والأفول . فكأن هناك تناقضا بين «ثغرة الهم» الذي يقاتله الشاعـر وبين «ثغرة الميـلاد» التي غـزاها الشيب «بالعواد» فالفعل الاستعارى إذن لا يقوم على التشابه من الناحية الدلالية أو التركيبية بل يقوم على التناقض الذي يكمن في البنية التركيبية والبنية الدلالية . وهذا يعني أن الاستعارة تتضمن الكشف عن العنصر ونقيضه

---

(١) لمصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٩١ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٨٤ .

المختبئ فيه . فالشباب يتضمن الشيب ، والفكر يحتوى الهم . والحياة تنتج الموت و«ثغرة الهم» نذير «ثغرة الميلاد» والعلاقة بينهما «حرب ضروس» .

(هـ) وأما المثال الرابع فقوله:

إن الخليـــفـــة لما صـــال كنت لـه
خليـفـة الموت فـيـمن جـار أو ظلمـا
قــرت بقــران عين الدين وانشـــتــرت
بالأشـتـرين عـيـون الشـرك فـاصطلمـا[1]

وقوله :

كم ذقت في الدهر من عـســر من يسـر
وفـي بنـي الـدهـر مـن رأس ومـن ذنـب[2]

يتركز الفعل الاستعاري في البيت الثاني على وجه أخص دون الأول . فهو الذى أثار ابن سنان وغيره ، ولم يشغلهم إضافة الموت إلى الخليفة . وتأخذ الاستعارة في هذا البيت شكلاً أو مركباً نحوياً واحدا هو الجملة الفعلية «قرت عين الدين» «أنشترت عيون الشرك» . ومع أن التآلف بين الجملتين نحوياً لا يخفى ، فإن التنافر والتقابل بين عناصرهما لا يخفى أيضاًعلي مستوى الإضافة ، أضيفت للدين عين واحدة وللشرك عيون . وعلي مستوى الفعلين ، القرة غير الانشتار . وكذلك الأمر من التقابل بين «الشرك والدين» .

هذا الشغف بالتقابل بين العناصر ، يقابله شغف بالتماثل أو التجانس بين المكانين والفعلين «قرت بقران . وانشترت بالاشترين» هذا يعني أن الاستعارة

(١) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ٣٨٠ .

(٢) المصدر نفسه ، جـ٣ ، ١٣٣ .

في هذا البيت تتم على مستوى من التقابلات بين الدلالات المتضمنة في العناصر . كما تتم على مستوى من التماثل التركيبي في الجملتين الفعليتين . ويعني التقابل في دلالة العنصر اتجاه الاستعارة إلى إكساب المجرد أو المعقول أبعاداً حسية عاقلة مبصرة بحيث تصير «عين الدين» أقوى وأبعد نظراً وإدراكاً وفهماً من «عيون الشرك» وهي كثرة . هذا ما أدى إلى أن تقر العين الأولي ومن ثم يقر الدين ، وأن تنشتر العيون الثانية ، ويحدث بينهما : بين الفرد والجمع اصطلام ، به تتوطد أركان ، وتتهدم أركان . ويظل الدين توحداً بدلالة المفرد ، والشرك تعددا بدلالة الجمع «عيون» .

ومع أن التماثل التركيبي بين جملتي الاستعارة في البيت واحد ، فإن بنية الفعلين «قرت - انشترت» ليست واحدة . فالأولى صيغة ثلاثية مضعفة ، والثانية صيغة مطاوعة . ودلالة كل منهما في هذا السياق لا تخفى فالقرة والاستقرار والقرار ثبات وحزم ورسوخ ، والمطاوعة تبدل وتغير ، والدين أولي بالدلالة الأولي . والشرك أولى بالدلالة الثانية . وقد أكد ذلك أبو تمام في سياق أخر من شعره ، إذ جعل القرار هو الفيصل في أمر الدين الذى واجه الكفر بما فيه من تغطرس وعرام ، فوجه خطابه للمأمون قائلا :

لما رأيت الدين يخفق قلبه

والكفر فيه تغطرس وعرام

أوريت زند عزائم تحت الدجى

أسرجن فكرك والبلاد ظلام[1]

أما الاستعارة في البيت الثالث «كم ذقت . . .» ففضلت الوقوف عندها دون البيتين اللذين أو ردهما الآمدى قبل البيت الذى نحن أمامه ، لأن نعي الآمدى على أبى تمام بسبب هذه الاستعارة أشد وأقوى «وما علمنا أحداً ذاق ذنب غيره ورأسه» .

---

(١) المصدر نفسه ، جـ٣ ، ٣٢٦ .

والمفارقة في هذه الاستعارة تحققت من توظيف الفعل «ذقت» توظيفاً دلاليا في غير ما عرف . إذ من الميسور أن يذوق الإنسان في دهره عسراً ويسراً ، ولا يجد غضاضة في نفس مستمعه أو قارئه من استخدام «يذوق» ولكن الأمر يفارق المألوف حينما يقع فعل «الذوق» على بني الدهر «من رأس ومن ذنب» . فجملة الاستعارة إذن هي : «يذوق رأسا وذنباً في بني الدهر» .

وبلا شك هناك عدم ملائمة ظاهرة بين «الرأس والذنب» من جهة «والذوق» من جهة ثانية . ويمكن أن تزول إذا تغاضينا عن الدلالة المباشرة لكل من العنصرين . فالذوق ليس محصوراً في حاسة الذوق وحدها التي يعرف بها المر والحلو والمالح والعذب ، بل هو أبعد من ذلك إذ يرتد إلى قوى الإدراك العقلية المدربة ذات الخبرة البعيدة في تقدير ما يعلو على المحسوس والملموس والمرئي من الآراء والمفاهيم والقيم ، ومن معاني السلوك ، وتقدير المواقف والأشخاص . كما يرتد إلى التجربة الباطنية الوجدانية الخاصة عند العاشق أو المتصوف الذي يمتلك من العيون ما لا يمتلك الآخرون . ومن الذوق ما لا يدركه الآخرون المغايرون له . لذا يصح أن يقال هناك «من ذاق عرف» فالذوق معاناة . وهو كما يقول أبو تمام نفسه يصل إلى أن يكون «عيون القلب» تكشف الحجب وتستطلع ما وراء الحس :

ولقد رأيناها له بقلوبنا
وظهور خطب دونها وبطون
ولذاك قيل من الظنون جلية
صدق ، وفي بعض القلوب عيون[1]

فالذوق «عيون القلب» وما كل القلوب لها عيون وإنما «في بعض القلوب عيون» كما أن الذوق ليس من شيم كل الناس ، وليس محصورا في الأدني من المشاعر والمحسوسات الأولية .

---

(١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ٢٨ .

والأمر نفسه يصح على دلالة «الرأس» ودلالة «الذنب» . فالرأس عضو من أعضاء الكائن الحي . والذنب زائدة تشبه الذيل في الحيوان . ولكن ماذا لو قلنا : رأس الأمر وسنامه ورأس القوم ، وفلان على رأس الوفد ، أو فلان هم الأنف والأذناب غيرهم ، هل تظل الدلالة الحسية المباشرة قائمة لا بديل عنها ، ولا متحول؟ إن دلالة الرأس في بني الدهر ، كدلالة رأس القوم ، ودلالة الذنب كدلالة الأذناب من بني الدهر . المسافة بعيدة بين الموقعين والدلالتين . وعلي بعد المسافة يكون بعد الأدوار والوظائف . ومن عظم الدور وبساطته أو حقارته تتشكل التجارب ، وتصبح التجربة عنوان الإنسان . وهنا يزول التناقض بين الذوق والرأس والذنب ، ويتحقق الفعل الاستعاري على كل الأبعاد التركيبية والدلالية والمعرفية ويتجسد هذه المرة ما هو مجرد فيما هو حسي ملموس ومرئي .

(و) والمثال الخامس قوله:

يوم فتح سقى أسود الضواحي
كثب الموت رائباً وحليباً[1]

للاستعارة في هذا البيت محاور أساسية تضمنتها جملته : يوم الفتح . فعل السقيا وفاعله الذى أسند إليه المفعولان : أسود الضواحي . كثب الموت . وتمييزه رائباً وحليبا . العلاقة الإسنادية في البيت صحيحة من حيث قواعد النحو ، ولكن العلاقات الدلالية أو الوظيفة الدلالية للفعل والفاعل والمفعول يبدو عليها المخالفة أو المفارقة التي تمثل وجه الاستعارة . فالاستعارة ليست مجرد علاقات بين ألفاظ على وجه من وجوه النحو ولكنها علاقات بين عناصر وأشياء ومفاهيم وتصورات ذوات وظائف متباينة تتجسد في إطار لغوى نحوى يمثل هذه العلاقات .

وعلي هذا الأساس فإن يوم الفتح لا يسقي إلا على وجه مغاير ، وأسود

(١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ٢٩ .

الضواحي لا يشربون «كثب الموت» إلا إذا سقوا مرغمين . والموت لا يدر لبنا ولا يعطي لحما ، وإنما الموت يقبض ويحول . ومن ثم فإن هناك وظائف جديدة بين هذه العناصر غير المتآلفة ، تحققها الاستعارة . ولا يمكن أن تتحقق خارجها . وهي أن هناك في مواجهة «أسود الضواحي» أسوداً أشد وأقوى جعلوا يوم الفتح ينهض بوظيفته الجديدة وهي إسقاء «أسود الضواحى» عنوة لا اختياراً كثب الموت رائبا وحليبا وكأن هذا الإسقاء تجرع ، به يتحول «الكثب/اللبن» إلى علقم أو إلى كأس الردى . ولكن لأن «أسود الضواحي» ليسوا لقمة سائغة فهناك مجاذبة بين تجرعهم كأس الموت أو قل «لبن الموت» وبين الإصرار على الحياة والانتصار . وفي خلال هذه المجاذبة يموت منهم عدد ويبقي عدد . والفرق بين موت هؤلاء الذين تجرعوا «لبن الموت» وبين من لم يتجرعوا هو الفرق الزمني بين الحليب وبين تحوله إلى رائب من اللبن ، فمن لم يمت بحليب «لبن الموت» مات برائبه . فليته مات أولاً .

في هذه الاستعارة نلاحظ على التركيب أن الشاعر ركز على التركيب الإضافي داخل الجملة الأساسية للبيت : يوم فتح/أسود الضواحي/كثب الموت . إلحاح واضح على الثنائيات التي تجمع بين عنصرين على وجه جديد فاليوم بدون الفتح مجرد يوم والأسود بدون الضواحي لا يتميزون . وكثب الموت إضافة حولت فعلا من طبيعة اللبن وطبيعة الموت ، وأحدثت بين الطبيعتين تضايفاً بحيث صار اللبن موتاً ، والموت لبنا . وصار طعمه متفاوتا في الأفواه بين الرائب والحليب مع أن كأس الموت واحدة .

ويوم الفتح والإلحاح على الثنائيات في هذه الاستعارة له ما يشفع من شعر أبي تمام في قصيدة عمورية :

فتح تفتح أبواب السماء له
وتبرز الأرض في أثوابها القشب[1]

---

(١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ٧٠ .

«فأبواب السماء» ثنائية مفتوحة لـ «يوم فتح» و«يوم وقعة عمورية» يعادل «أسود الضواحي» فقد كانت عمورية كما وصفها «فراجة الكرب» «وبرزة الوجه» عنيدة على كل فاتح مثل عناد «أسود الضواحي» و«المنى الحفل/معسولة الحلب» تقابل «كشب الموت» فطعم حليب المنى غير طعم «حليب الموت» لاختلاف الموقفين الانتصار والهزيمة ولكن «لبن الموت أو حليب الموت» يبدو أجمل وألذ في عيون من يقدمونه «لأسود الضواحي» مثلما أن عمورية - على سماجتها وخرابها - في عيون فاتحيها أجمل من كل جميل :

سماجة غنيت منا العيون بها
عن كل حسن بدا ومنظر عجب(١)

(ى) والمثال السادس قوله:

أ- سأشكر فرجة اللبب الرضي
ولين أخادع الدهر الأبى(٢)

***

ب- فضربت الشتاء في أخدعيه
ضربة غادرته عودا ركوبا(٣)

***

جـ- يا دهر قوم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك(٤)

***

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه ، جـ٣ ، ٣٥٤ .

(٣) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ١٦٦ .

(٤) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ٤٠٥ .

د- تروح علينا كل يوم وتغتدي
خطوب يكاد الدهر منهن يصرع[1]

***

هـ- فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن مناكبه الدثار

***

لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار[2]

في هذا المثال ستة أبيات تتضمن عدداً من الاستعارات . تتشابه هذه الأبيات في كونها تتحدث عن الدهر ، ولكنها تختلف في رسم صورته : فالدهر المتغطرس الجهول حمار لا يدرى شيئاً غير الدهر الذى يروضه الشاعر فيحوله من قوة مجهولة إلى قوة مستأنسة غير الدهر لين الأعطاف الودود غير الدهر البشع الذى لا يفوقه بشاعة إلا خطوبه . يبقى أن نقول إن البيت «ب» خارج عن موضوع الأبيات ، فله موضوعه المتعلق بانتصار أبي سعيد أحد قادة الدولة العباسية في صراعها مع دولة الروم الشرقية .

وهناك ظاهرة معجمية تجمع بين بعض هذه الاستعارات ، وهي استخدام الشاعر المفردة المعجمية «أخدع» مثناه مرة ، وجمعا مرة أخرى ، وكذلك ربطه بين الدهر وصورة الحيوان الفاتك المفترس الذي إن لان حينا ، يشرس أحياناً كثيرة .

والشاعر لا يتحدث عن الدهر أو الزمن بوصفه موضوعاً مجرداً مثل حديث الفلاسفة عنه وإنما تقدمه استعاراته بوصفه موضوعاً يعيش في الخبرة الإنسانية

---

(١) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ٣٢٤ .

(٢) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ١٥٤ .

الفردية والجماعية ، والدهر حقيقة ذات قدرة بليغة على تغيير الأشياء وتبديل حالها . ولم يكن أبو تمام بالطبع أول شاعر عربي أرقه إحساسه بالدهر فصوره ، ولكنه واحد ممن صوروا هذا الإحساس تصويراً خاصا فيه من الاتصال بالموروث الشعرى ما يؤكد خبرته به ، وفيه من التفرد ما يجعله وقفا على أبي تمام ومعبراً عن خبرة الإنسان التي قرنت الدهر بالحيوان .

والارتباط بين الحيوان والزمن في الخبرة البشرية ارتباط قوي . فقد ظل الحيوان يحمل رمز العدو الفاتك في الفكر الإنساني . فهو القوة القاهرة المفاجئة التي كان الإنسان يوجس فى نفسه خيفة منها فأخذ يخلعها على كل ما يجابهه بالخطر ، ويضعه أمام الموت . ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان في التجربة الإنسانية حتى أصبحت أوجه الحيوان هي الأقنعة التي يتنكر فيها الزمن حينما يفتك بالإنسان بل إن صورة هذا الحيوان امتدت من الحيوان المعروف إلى حيوان خرافي غير مألوف ولا مأمون في قول الشاعر :

ألم أخبرك أن الدهر غول

ختور العهد يلتهم الرجالا(٢)

وأبو تمام – في خياله الشعري- اختار الناقة الذلول ، والجموح ، كما اختار الحمار صورا للدهر . فالاستعارة الأولى في البيت «أ» «سأشكر لين أخادع الدهر الأبي» والاستعارة الثانية في «ب» «فضربت الشتاء في أخدعيه» تلتقيان في ترويض الدهر أو التركيز على صورته الحسنة في الاستعارة الأولى ، والسيطرة عليه في الثانية . والشتاء والدهر كلاهما ناقة ذلول ، قد تجمح في لحظات الغضب لكنها تعود إلى طبيعتها سهلة الانقياد . ولذلك جاء وصف الدهر بالإباء في الاستعارة الأولي متساوياً مع الشتاء الجامح الشرس . وكما أن

٣٦- انظر لطفي عبد البديع ، عبقرية العربية ، ١٤٧ .

(٢) جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب ، جـ١ ، ١٥١ .

الضرب في أخدعي الشتاء جعله «عودا ركوباً» كذلك حينما لان الدهر الأبي استوجب الشكر . وقد حولت الاستعارة الدهر والشتاء إلى كائنين أحدهما قدر معني الشكر ، والثاني تراجع عن شراسته وجموحه .

أما الاستعارة في البيت «ج» فتبدأ حركتها من النداء «يا» للدهر وفعل الأمر «قوم من أخدعيك» وهي صيغة تركيبية تلتقي دلالياً مع الاستعارة «فلو ذهبت سنات الدهر عن الدهر» «وألقي عن مناكبه الدثار» والدلالة الجامعة بينهما أن الدهر جاهل غشوم يجمع بين صورة الحيوان الجموح ، والإنسان المتغطرس في شكل ممزوج بالغفلة والطيش مما يجعله مجافيا للإنسان وطبيعته الاجتماعية ممثلا ومحاصراً له . يؤكد هذه الدلالة الجملة في الزمن الماضي «أضججت هذا الأنام من خرقك» والبيت الثاني في «هـ» :

لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

وأفعال الدهر ونوائبه شبيهة به إن لم تفقه . فعجائبه لا تنتهي ، وصرعاه يتوالون وأفعال الدهر ترتد إليه بحيث «يكاد الدهر منهن يصرع» وهنا تستمر حركة الاستعارة في تشخيص الدهر وتقريبه بحيث يتعرف عليه الإنسان ، فهو أول ضحاياه . فالدهر فرس جموح أو ناقة وهو حمار ، وذو غطرسة وتعال ومغفل ، وهي صفات تجعل العقلاء يخشونه فهم مقصده . وأين هو من العدل أو البصيرة والعلم :

وأصرف وجهي عن بلاد غدابها
لساني مشكولاً وقلبي مقفلا
وجد بها قوم سواى فصادفوا
بها الصنع أعشي والزمان مغفلا[1]

(١) أبو تمام ، الديوان ، جـ٣ ، ١٢٨ .

قائمة المصادر والمراجع

(١) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٣٨٦ .

(٢) الآمدي ، الموازنة بين الطائيين ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٢ .

(٣) ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د/ أحمد الحوفي ، د/ بدوي طبانة ، نهضة مصر القاهرة .

(٤) ـــ ، الجامع الكبير ، تحقيق ، د/ جميل سعيد ، مصطفي جواد ، بغداد .

(٥) ابن أبي الحديد ، الفلك الدائر على المثل السائر ، مطبوع مع الجزء الرابع من المثل السائر .

(٦) ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت .

(٧) ابن سنان ، سر الفصاحة ، تحقيق وتعليق ، عبد المتعال الصعيدى ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

(٨) ابن قتيبية ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق ، السيد أحمد صقر ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

(٩) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق ، أبو الفضل إبراهيم والبجاوي ، القاهرة .

(١٠) أبو تمام ، الديوان بشرح التبريزي ، تحقيق ، محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

(١١) بدوي طبانة ، علم البيان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ط٣ .

(١٢) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٣) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

(١٤) ـــ ، الحيوان ، تحقيق ، عبد السلام هارون البابي الحلبي ، القاهرة .

(١٥) جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ، النهضة بغداد بيروت ، ١٩٧٦م .

(١٦) الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق ، محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٧) سعد مصلوح ، في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، النادي الأدبي ، جدة ، ١٩٩١م .

(١٨) سعيد مصلح السريحي ، شعر أبي تمام ، النادى الأدبي ، جدة .

(١٩) شكري عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، عالم المعرفة الكويت ، العدد ١٧٧ ، ١٩٩٣م .

(٢٠) شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة .

(٢١) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ط٢ .

(٢٢) الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق ، محمد عبده عزام ، المكتب التجاري للطبع والنشر ، بيروت .

(٢٣) الطوفي البغدادى ، الأكسير في علم التفسير .

(٢٤) طه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف ، القاهرة .

(٢٥) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ، ١٩٨٤ .

(٢٦) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، منشورات جامعة اليرموك إربد ، الأردن ، ١٩٨٠ .

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة تحقيق ، أحمد مصطفي المراغي ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

(٢٨) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز دار المنار ، القاهرة الطبقة الخامسة ، ١٣٧٢هـ .

(٢٩) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، محمد أبو الفضل ابراهيم والبجاوى / القاهرة ١٩٥١ .

(٣٠) عبد المنعم تليمة ، عبد الحكيم راضي ، النقد العربي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

(٣١) القفطي ، إنباه الرواه ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٠ .

(٣٢) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، ١٩٨٤ .

(٣٣) كريم حسام الدين ، الإشارات الجسمية ، الأنجلو المصرية ، القاهرة .

(٣٤) لطفي عبد البديع ، عبقرية العربية ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، ١٩٧٦م .

(٣٥) لطفي عبد البديع ، فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث ، النادى الأدبي جدة ، ١٩٨٦م .

(٣٦) مصطفي ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوب ، النادى الأدبي ، جدة ، ١٩٨٩ .

(٣٧) مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

(٣٨) محمد على أبو حمدة ، أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة ، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٦٩ .

(٣٩) محمد الهادى الطرابلسي ، بحوث في النص الأدبي ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ١٩٨٨ .

(٤٠) المبرد ، الكامل في الأدب والتاريخ ، تحقيق أحمد محمد شاكر وزكي المبارك ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩ .

(٤١) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥م .

(٤٢) الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠م .

المراجع المترجمة:

(١) ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

(٢) جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

الدوريات:

(١) محمد مفتاح ، دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل ، فصول ، القاهرة ، يناير ١٩٩٢م .

(٢) فولفهارت هاينركس ، يد الشمال : آراء حول الاستعارة ، ترجمة سعاد المانع ، القاهرة ، فصول يناير ١٩٩٢م .

فهرس الموضوعات

الاستعارة المرفوضة

في الموروث البلاغي والنقدي



هذا الكتاب

أصل هذا العمل بحث علمي بدأت فكرته في المنتصف الأول من تسعينيات القرن العشرين يناقش فكرة الخروج بمفهوم الاستعارة من مجال النص الأدبي مع أهميته إلى مجال التفكير الإنساني عامة. فالاستعارة واحدة من آليات التفكير الإنساني لا تقتصر على المبدعين من الشعراء والكتاب والمفكرين فقط بل تمتد إلى كل مجالات استعمال اللغة. وهي بذلك ليست ترفا ولا زينة ولا زخرفا يمكن الاستعاضة عنه بالمحتوى الفكري الذي تجسده الاستعارة وهذا الفهم الضيق الذي حصر الاستعارة وهي أم المجاز في المألوف والمعتاد من التعبير اللغوي دعانا لمناقشة كيف استقبل النقاد والبلاغيون العرب والمسلمون استعارات أبي تمام الذي كانت له مواقف فكرية وجمالية مخالفة ومغايرة وكيف جرت عليه سلطة الأحكام الاجتماعية وبالا كثيرا بدأت هذه الأحكام على نحو قوي بالآمدي وتواترت بدرجات مختلفة وشكلت الوعي الفكري والجمالي حتى ما قبل قليل من زمننا هذا. واللافت للنظر أن معظم الصور الشعرية التي صاغها أبو تمام تمثل الاستعارة ما يقرب من 70% منها. كما أنه التفت بشكل قوي إلى التشبيه الواقع في التركيب اللغوي الإضافي ولم يأبه كثيرا بأداة التشبيه. هذا التشبيه الإضافي يقبل التأويل على كونه استعارة

Cover Design: Mohammad Ayyoub


ISBN 995774377-5



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com